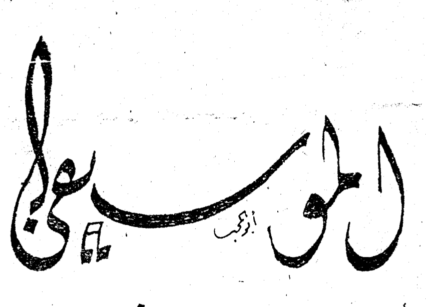


فن وعلم وثقافة

"موسوعة الموسيقى العربية والعالمية"

الأستاذ الدكتور / فتحي الصنفاوي
كلية التربية الموسيقية
جامعة حلوان

الظل الأسود بجانب الصفحات
من الأصل.
والكتاب به ميل من الأصل.
وأيضاً به لطخ كثيرة غير واضحة.

مقدمة

قال كونفشيوس " الموسيقى هى مرآة حضارة الشعوب "

الموسيقى فن من أسمى الفنون وأرقاها ، وهى اللغة الوحيدة التى يفهمها ويستوعبها الانسان فى كل مكان على وجة الأرض بلا حواجز جغرافية أو سياسية أو ثقافية ، ومهما تباعدت بينهم المسافات ، وعواطفهم جميعا تلتقى مع الموسيقى .

وهناك حقيقة ثابتة ومؤكدة علميا ، وهى أن الموسيقى لها تأثير كبير فى علاج الأمراض النفسية وتخفيف الآلام ، ولها تأثير واضح على الحيوانات وعلى النباتات أيضا ، فما بالك بالانسان .

وإذا كانت الكلمات والجمل المنطوقة والمكتوبة لها دلالاتها الواضحة التى يستوعبها العقل ويفهمها ، ويحس بها الانسان بشكل مباشر ، فإن العبارات والجمل الموسيقية هى لغة الأحاسيس والوجدان والمشاعر ، تنفذ إلى روح المستمع وعقله وقلبه من خلال الجهاز السمعى دون عناء ، وكلما اتسع أفق الانسان الثقافى والفكرى ، كان أقدر من غيره على تذوق الموسيقى والاستماع والتمتع بها ، وتزداد قدرة الانسان على ذلك كلما زادت قدرته على فهمها والتعرف على تاريخها وفلسفتها وأدبها وأشكالها وأنماطها وعناصرها وأساليبها المختلفة على مر عصور التاريخ ، وطالما تحقق له ذلك بالدراسة والاطلاع والقراءة ، كانت له القدرة على التحليل النقدى الواعى ، والتمييز بين الجيد والردئ على أسس علمية صحيحة .

دون الاعتماد على مجرد السماع السطحي والأهواء الشخصية والمزاجية، أو الالتفات إلى عوامل الإبهار المفتعلة في تقديم تلك الأعمال .

إذن فلا بد من أن تكون للموسيقى الجادة والرفيعة مكان واف في حياتنا الثقافية ، حتى نعتاد على سماع الموسيقى بأذن واعية متفهمة، تسمو معها حاسة التذوق الفني للقيم الجمالية والابداعية ، هذا إلى جانب ما للموسيقى من دور هام لا يمكن إغفاله كوسيلة للترفيه والترويح النفسى ، باللحن الجميل الطروب الهادئ واللحن الراقص البعيد عن الصخب والضجيج ، والذي يسمو بالغرائز ولا يهيجها ، والكلمة المغناة الصادقة الواعية والملتزمة بالأسس الجمالية والخيرة، التى تفجر فينا الاحساس بالحب السامى النقى بين البشر، وحب الحياة والله والوطن .

وهذا الكتاب موجه أساسا إلى القارئ العادى غير المتخصص والمحترف ، ولا نود أن نجعل منه أداة تعليمية مدرسية بل هو كتاب للثقافة العامة الموسيقية ، ولكننا نرمى إلى توضيح أسرع السبل وأبسطها للتذوق الموسيقى والاستماع والاستمتاع الواعى والجيد للموسيقى ، دون الرجوع إلى المصطلحات والتكنيكيات التى يصعب فهمها للقارئ وذلك على قدر الامكان .

كما أننا لا نستفيض فى الشرح الموسع العلمى والتاريخى التخصصى فى كل جزء من أجزائه ، فهناك المئات من الكتب التى تتوسع فى كل نقطة فيه لمن شاء أن يستزيد ، إنما هو فقط توضيح لبعض التساؤلات التى قد ترد إلى ذهن المستمع إلى الموسيقى عن

بعض النقاط الغامضة أو غير المفهومة ، سواء فى الموسيقى العربية والمصرية مو آلاتها وصيغها وتنوعياتها ومؤلفاتها وأعلامها ، والموسيقى الأوروبية بتاريخها وعصورها الموسيقية وآلاتها ومؤلفاتها وأعلامها ، وهو ما يساعد القارئ فى لمحات مختصرة على التذوق والفهم ، ثم الاستمتاع بالموسيقى ، أيا كانت نوعياتها وجنسيتها ، إحتراما لمجهود الفنان الابداعى فى كل مكان وزمان ، مهما كان متواضعا بسيطا ، أو على أعلى مستوى من الحرفية والصياغة الرفيعة .

وهكذا نرجو أن نكون قد ساهمنا بجهدنا المتواضع فى التيسير على أبناء العربية الذين يعشقون الموسيقى، كما اشتهر أجدادهم بولعهم بالموسيقى والغناء ، وكان لهم النصيب الأكبر فى وضع أسس وقواعد الموسيقى وآلاتها وعلومها وفنونها ، كما وضعوا أسس علوم الطب والفلك والرياضة والكيمياء والمنطق ... الخ . والتى أخذها عنهم الأوروبيون وعملوا على تطويرها والاستفادة منها عمليا بالحضارة الحديثة التى ملئوا بها أرجاء العالم ، بينما ظللنا نحن وللأسف فى حالة من البداوة الموسيقية ، فآلاتنا الشعبية هى نفس الآلات التى نستعملها منذ ألف عام وأكثر حتى اليوم ، أما الآلات التى تستخدمها الفرق الموسيقية الآن فكلها أوروبية الصنع ، وما زلنا متمسكين متباهين بالقديم من التراث ، وما زال ما نسميه موسيقى وألحان جديدة هو تكرار واستهلاك للنماذج اللحنية والايقاعية التى عرفت منذ المئات من السنين .

وهنا يطفو على السطح تساؤل هام : ماذا أضفناه من جديد

نحن أبناء القرن العشرين ، لمسايرة ركب الحضارة الحديثة المعاصرة؟ هذا فى الوقت الذى سايرنا فيه التطور العالمى فى سائر الفنون والعلوم الأخرى كالنحت والتصوير والعمارة والفنون التشكيلية عامة والمسرح والسينما ... وغيرها عدا الموسيقى !!!! .

ولكى نلحق بالركب الذى سارت عليه معظم الشعوب والأمم ليس أمامنا سوى المزيد من التعليم والتثقيف ، والانفتاح على كل ثقافات العالم ، مع التمسك بتقاليدنا ، وأصول وطابع وعناصر وملامح موسيقانا المصرية والعربية ، والأخذ بالوسيلة الفنية المتطورة ، والأداء والعرض الجيد والتناول والصياغة الجادة والعلمية ، وهذا هو الطريق الوحيد لرفع مستوى موسيقانا كمؤلفين وملحنين ومؤدين ومستمعين .

عزيزى القارئ ، عندما تنتهى من قراءة وإستيعاب هذا الكتاب إن شاء الله ، فسوف تجد فى الاستماع إلى الموسيقى متعة جديدة ونبعا جديدا للثقافة وآفاقا أوسع للاستمتاع ، فالموسيقى ذات الألحان المفردة البسيطة والموسيقى الشعبية ، والألحان الخفيفة والأغنيات ، سيكون الاستماع إليها ذا فائدة مزدوجة ترفيهية ثقافية أما المؤلفات الموسيقية الجادة والرفيعة سواء العالمية الأوروبية أو المصرية منها ، ذات التراكيب العلمية واللحنية الجادة المعقدة سوف تصبح أكثر تقبلا وتذوقا ، وستكتشف فيها كل يوم الجديد ، وفى كل مرة تستمع إليها ستجد لها أبعادا جديدة وألوانا وآفاقا لم تدركها من قبل ، وستجد نفسك مأخوذا بها ذائبا فى تراكيب ألحانها

وصياغتها وآدائها باحثا عما أراد مؤلفها أن يوصله إليك من إحساسه وهو أقصى ما نهفو إلى تحقيقه ، ونرجو أن تستطيع أن تصل إلى هذا المستوى بشيء من الصبر والثقة في النفس ، ونحمد الله أن وفقنا إلى هذا ، وعلى الله قصد السبيل .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

الفصل الأول

صفحة

قالوا عن الموسيقى

١ ـ لو أن للناس آذانا تسمع ، لأحسوا بالموسيقى فى كل شيئ ، حفيف النسيم وخرير المياة ، بل وفى صراخ الوليد (لورد بايرون)

٢ ـ الموسيقى هى غذاء الحب . (شكسبير)

٣ ـ فى الموسيقى روعة أخشاها ليقيني بإصغاء الملائكة لصداها (شكسبير)

٤ ـ ليس هناك ما يعادل تأثير الموسيقى على الاحساس ، فهى ربة التهذيب والذوق والترتيب والجمال . (نابليون بونابارت)

٥ ـ الموسيقى لغة البشر كلهم ، بل تستطيع كل الأجناس أن تتبادل المشاعر والعواطف ، وهى اللغة الوحيدة التى يفهمها الجميع . (فرانزليست)

٦ ـ خير الحديث ما كان لحنا . (هيكتور برليوز)

٧ ـ إذا لم يكن هناك سوى طريقة واحدة تقربنا إلى الله فإنها الموسيقى (ريتشارد إشتراوس) .

٨ ـ إذا كانت للملائكة لغة تتحدث بها فإنها الموسيقى بلا شك ، وليس هناك شيئ يشعرنا بوجود الله أعظم من الموسيقى . (كارليل)

٩ ـ الموسيقى تسمعها آذاننا فتهتز لها قلوبنا . (كيتس)

١٠ ـ يستطيع النغم الجميل أن يزيل تجاعيد الهموم . (شيللر)

١١ ـ كيف يجرأ الذى لا يتذوق الموسيقى أن يسمى نفسه إنسانا . (بولين)

١٢ ـ عندما تريد التعرف على أخلاق الشعوب فإستمع إلى موسيقاها . (روبرت شومان)

١٣ ـ تعلّم الموسيقى والفنون الجميلة ، فإن تَعلُمها لا يُبقى فى عالمنا

مكانا للسرور . (لاوتس)

١٤ ـ الموسيقى أقدر الفنون وأغناها بالتعبير ، وبها تستطيع أن نُعبر عن الاحساسات الرقيقة والمشاعر العميقة بوضوح يعجز عنه اللسان (فيجنر) .

١٥ ـ الموسيقى أسمى من أن تكون أداة للهو والسرور ، فهى تطهر النفوس وتريح القلوب . (أرسطو)

١٦ ـ الموسيقى عنصر رئيسى فى حياتنا ولا يمكننا أن نعيش بدونها (بويثيوس) .

١٧ ـ الذى لا قلب له ، لا يستطيع أن يحس بالموسيقى (هوبتمان) .

١٨ ـ لا توجد أداة للتأثير فى شعب ، خير من الموسيقى الرفيعة . (جاك تيبو) .

١٩ ـ الموسيقى هى الفن الوحيد الذى يؤثر على الحواس والعقل معا ، فهى تدخل السرور على الأذن ، وتملأ القلب بالبشر والسلام ، وتكسب الذهن مزيدا من النشاط وترقى بالفكر والخيال (لوب) .

٢٠ ـ الموسيقى أوضح صورة لجلال الفن ، فهى نغم طائر فى الهواء لا نراه ولا نلمسه ، ولكننا نحس به (جوتة) .

٢١ ـ من لم يحركه الربيع وأزهاره والعود وأوتاره ، فهو فاسد المزاج ليس له علاج (الامام الغزالى) .

مـــــا هى الموسيقى

تعددت التعاريف والتفاسير التى أُطلقت على الموسيقى ، حسب وجة نظر كل مُفسِّر ونوع تفكيره وتخصصه ، فنظرة الشاعر والفنان إلى الموسيقى تختلف عن نظرة عالم الصوت أو الرياضيات ... الخ . وبصفة عامة فالتعاريف التى وضعت عن الموسيقى عادة ما تتجه إلى إتجاهين :

١ - تعاريف شاعرية خيالية

- الموسيقى هى الجمال المسموع (هولست) .
- الموسيقى هى الحلقة التى تربط الروح بالحس (بيتهوفن)

٢ - تعاريف علمية واقعية .

- الموسيقى ذبذبات منتظمة مؤقتة فى الهواء .
- الموسيقى هى صوت مرتَّب يُحدِث فى حاسة السمع تأثيرا معينا .

وقد يكون الصوت الموسيقى من صُنع الانسان كالعزف على الآلات الموسيقية ، وقد يكون من صُنع الطبيعة كأصوات الطيور وخرير المياة ، وقد تكون الموسيقى من صنع الانسان والطبيعة معا كالغناء ، إذ يتركب الغناء من (صوت) وهو طبيعى وهبه الله للانسان ، وترتيب وتنظيم من صنع الانسان نفسه حسب إمكانياته .

وكلمة موسيقى إغريقية الأصل ، مستمدة من (موزيقوس) أى العازف أو المغنى ، كما عرَّفه الاغريق منذ حوالى ٣٠٠٠ عام ، وهى من صنع (الميوزات) ، وهى الآلهة الثانوية الصغيرة التى تختص بالفنون

كمساعدات للآلهات الرئيسية مثل إلهة الحب والجمال والحرب والبحر ، بينما اختصت كل (ميوزة) بأحد أفرع الفنون كالشعر والغناء والنحت والرسم .... الخ . ولأن فنون الشعر والغناء والعزف وتشكيل وصنع الآلات الموسيقية فنا واحدا مترابطا ، فقد اختصت كلمة (MUZICA - Music) بما نعرفه نحن الآن عن فن الموسيقى ، بينما لم تعد تُطلق على الفنون الأخرى وهكذا عرف ابداع الميوزات بأنه (الموسيقى) .

وإنتقلت تلك التسمية بعد اليونانية القديمة إلى اللغات الأخرى لتصبح بالانجليزية Music والفرنسية Musique، ثم أصبحت في العربية (الموسيقى) .وتقوم الموسيقى على عنصران هامان أساسيان هما (الصوت والزمن) واللذان يشكلان بدورهما (اللحن ، الايقاع) .

الأصـــــوات المـــوسيقيـــــة

يُعتبر الصوت موسيقيا إذا إنطبقت عليه الشروط التالية والا أصبح الصوت غير موسيقيا ، فالكون مليء بالأصوات التي لا تنقطع وليس كلها ما يمكن إعتباره صوتا موسيقيا بالمعنى المفهوم وهي :

١ ـ أن يحتوي الصوت في مجمله على درجات صوتية منظّمة بشكل معين ويمكن قياسها بسهولة وتحديدها .

٢ ـ أن يتركب من مقاطع وعبارات موسيقية وجمل لحنية ، تماما مثل الجمل المفيدة في اللغات المختلفة ، لتشكل في مجملها موضوع موسيقى معين.

٣ ـ أن تحس به الأذن البشرية وتستطيع تمييزه ، فإن بعض الأصوات ذات الترددات العالية جدا والتي تتعدى ٢٠٠٠٠ ذبذبة في الثانيـــة

والمنخفضة جدا إلى اقل من ٢٠ ذبذبة فقط ، لا تحسها الأذن البشرية على الاطلاق ، وبذلك لا يمكن أن تكون موسيقى لأنها لن تُسمع فى الأصل ، بينما تستطيع بعض الحيوانات والطيور سماعها بوضوح .

٤ - إذا إستساغتها حاسة السمع وتقبلتها ، فقد تكون بالفعل منظمة ومرتبة ومسموعة ، ولكنها غير مقبولة ومنفّرة كذلك ، كالصفارات ودبيب القطارات وهدير الأمواج .... الخ .

والصوت الموسيقى الذى تسمعه الأذن البشرية عبارة عن تموّجات دائرية فى الهواء يُحدثها مصدر الذبذبة الأصلى ، الذى قد يكون حنجرة إنسان أو ذبذبة وتر فى آلة موسيقية أو عمود هوائى لآلة نفخ ، أو الطرق على أى جسم كان وبأية وسيلة ، وتختلف الأصوات الموسيقية التى نسمعها بإختلافات عديدة ، يمكن تحديدها تبعا للعوامل المختلفة الهامة التالية :

١ - طبقة الصوت و درجته Pitch حدة أو غلظا

وهو ما يعرف علميا بعدد ذبذباتها فى الثانية الواحدة ، وبمعنى آخر مكان تلك الدرجة على السلم الموسيقى وطبقتها ، فلكل درجة صوتية عدد معين من الذبذبات متعارف و مصطلح عليه ، وإذا زاد عدد الذبذبات صارت الدرجة أكثر حدة ، وإذا قلت مالت نحو الغلظ ، ومن المعروف أن درجة (دو) الوسطى المركزية تبلغ عدد ذبذباتها ٢٥٦ ذبذبة وتقاس بقية الدرجات بالنسبة لها حدة أو غلظا .

٢ - درجة قوة الصوت

وهى الفرق بين مدى قوة العزف أو ضعفه ، فإن

الصوت الناتج عن العزف بقوة والمصطلح عليه موسيقيا (Forte) يختلف عن الصوت الناتج عن العزف برقة (Piano) حتى ولو كان العزف على آلة واحدة ولنغمة واحدة كذلك ، وتوجد أجهزة علمية لقياس قوة الصوت ، والأذن البشرية بالطبع تميز بين درجات قوة الصوت بسهولة •

٣ - <u>نوع مصدر الصوت</u> فلكل آلة موسيقية صفات معينة تجعل الصوت الذى ينتج عنها متميزا بنبرة خاصة ولون معين يُبيّنها عن الآلات الأخرى، فعلى سبيل المثال ، نغمة (دو) الوسطى فى آلة البيانو المحددة الذبذبات ، تختلف عن نفس الدرجة فى آلة الكمان وفى الكلارينيت، مع أن الذبذبات متساوية ، وهكذا فى جميع الآلات •

٤ - <u>زمن إستمرار الصوت</u> وهى القيمة الزمنية التى تستغرقها كل درجة طولا أو قصرا ، وهو ما يؤثر بالتالى على شكل وتركيب وطعم العبارة والجملة الموسيقية •

٥ - <u>نوع البناء اللحنى</u> وهو البناء والتدرج السلمى أو المقامى الذى يقوم على أساسه تركيب وترتيب الأصوات أو الدرجات الموسيقية التى تُبنى عليها العبارة والجملة الموسيقية ، وهو تختلف بالتالى تبعا لنوع السلم كبيرا أو صغيرا ، وتختلف من مقام - راست - إلى مقام - بياتى - ...الخ ، وعليه يختلف طابع كل لحن ويتميز عن التركيبات الأخرى •

٦ - <u>أسلوب الجمع بين الأصوات</u> فما نسمعه من عازف واحد ، ولو لدرجة

واحدة ، يختلف مسموعه من آلتين مختلفتين ، أو آلتين متشابهتين إلى أوركسترا كامل ، أو من تخت شرقي ومن أوركسترا أوباند من الآلات النحاسية ، أو من أي تجميع آلي آخر ، أو من الأصوات الغنائية البشرية ·

الموسيقى وأنواعها

ينقسم الانتاج الموسيقي إلى نوعيات عديدة متباينة ، يمكن تحديد خطوطها العريضة طبقا لثلاثة أسس رئيسية هي :

أولا = حسب نوع الصوت وطبيعة الأداء والمؤدين ، وهي تنقسم بدورها إلى ثلاثة نوعيات :

١ - موسيقى آلية وهي التي تَنتُج من عزف الآلات الموسيقية وحدها ، دون الغناء كما في المقطوعات الموسيقية الأوركسترالية ، ومؤلفات الموسيقى العربية الآلية التي لا يشترك فيها الغناء ·

٢ - موسيقى غنائية وهي التي تنتج عن الغناء وإستخدام الأصوات البشرية فقط (Vocal) كما في أعمال الكورال والغناء الخالص دون الآلات ·

- موسيقى مختلطة وهي التي تشترك فيها الآلات والأصوات الغنائية معا في عمل مشترك كالأغاني والأوبرات والأوبرتات ... الخ ·

ثانيا = تنقسم الموسيقى من الناحية الفنية إلى عدة أنواع هي :

١ - موسيقى قديمة من التراث الشعبى ، وهو ما يُصطلح علية بالفلكلور وهى التى لا تخضع لتقنين علمى أو قواعد فنية محددة ، بل تبتكرها الشعوب لنفسها دون أهمية وإعتبار للمؤلف أو الملحن أو المؤدى، الغير مثقف والغير محترف مهنة الموسيقى فى أغلب الاحيان .

٢ - موسيقى محلية قومية ، يؤلفها ويلحنها ويؤديها فنانون محترفون محليون ، يرتبطون ببلد أو منطقة معينة وموسيقاهم محدودة بحدود إقامتهم فقط ، وهم يمارسون إنتاجهم حسب خبرتهم الموسيقية ، دون - إعتبار للتقاليد الفنية والعلمية الموسيقية ، وإذا تأملت هذه الموسيقى والألحان ولاقت قبولا وذيوعا شعبيا ، ربما تصبح فى يوم من الأيام تراثا ، أى من النوع السابق .

٣ - موسيقى فنية عالمية وهذه النوعية قد لا ترتبط ببلد معين ولا منطقة معينة ، كما أنها تخضع فى تأليفها وأدائها لأسس علمية وفنية دقيقة مدروسة ، وبالتالى فلها جمهور معين من المستمعين من ذوى الثقافة والتذوق الموسيقى الواسع ، مثل السيمفونيات - والأوبرات وموسيقى الصالون .... الخ . (انظر المؤلفات الموسيقية)

ثانيا = أما من ناحية البناء الموسيقى فتنقسم إلى :

١ - موسيقى ميلودية (مونوفونية) أى تتركب من خط لحنى واحد ، مهما قلت أو كثرت وتعددت الآلات والأصوات المشتركة فى الأداء . كما فى الموسيقى العربية والموسيقى الشرقية بشكل عام ، فالجميع يؤدون نفس الجملة اللحنية .

٢ - موسيقى هوموفونية ، وهى التى تتكون من خط لحنى ميلودى أساسى، ولكن له مصاحبة ثانوية بألحان أخرى متوافقة معها ولها أهميتها

الثانوية كذلك ، ولكن إذا إستُبعِدت تلك الألحان المصاحبة ، فإن الصوت واللحن الأساسي لا يفقد أهمية تكوينه ، وقد تكون المصاحبة مجرد هارمونيات (تآلفات راسية من أصوات) على ضغوط الوحدات الزمنية الثقيلة، مما يعطيها تكوينا إيقاعيا .

- موسيقى بوليفونيــة ، (متعددة التصويت) وفيها تُسمع في نفس الوقت عددا من الخطوط اللحنية ، وكلها متشابكة معا في ما يصبه النسيج اللحني المتكامل ، وكل خط من تلك الخطوط له أهميتــه وشخصيته المستقلة ، ولكن إختفاء أي منها يُعد تفكيكا للتركيب اللحني المتعدد الأصوات.

==============================

عـــــناصر تكـــــوين اللغـة الموسـيقيـة

هناك عناصر هامة تشترك جميعها فى صياغة لغة الموسيقى ويكون الارتباط بينها هو العامل الأساسى فى تكوينها وتشكيلها بالصورة المطلوبة والمقبولة ، والتى يترتب على أحد تلك العناصر أو بعضهـــا أو كلها تفضيل وتمييـز مقطوعة موسيقية بعينها عن الأخرى ، رغم أن المستمع قد لا يشعر بوجود تلك العناصر أو غيابها لأول وهلة .

لذا فإن أهم الأسس للتذوق الموسيقى ، وتنمية حاســـة الاستماع والاستمتاع بها ، تقوم على تمرين الأذن لتمييز تلك العناصر التى تُنظم المواد الخام للموسيقى وهـــى :

الايـــقاع - اللحــــن - التوافـــق

ورغم أهمية وجود هذه العناصر وكيفية صياغتها وتنظيمها فى جميع المؤلفات والألحان الموسيقية مهما صغرت أو كبرت ، وسواء فى جملة لحنية شعبية بسيطة ، أو فى مؤلفة موسيقية عالمية كبيرة ، فإن نجاح المقطوعة الموسيقية وشهرتها وخلودها ، يعتمد كُلِّيا على تلـــك العناصر ، وجزئيا على مدى قدرة المؤلف على صياغة وتكوين وتركيـــب تلك العناصر والموائمة بينها .

أولا - الايـــــقاع (Rhythem)

إن الايقاع الواضح المنتظم هو أسهل العناصر التى يحس بها الانسان مهما قلت درجة كفاءته وإحساسه الموسيقى ، لأنه عنصر طبيعى موجود حول الانسان ويشكل أهمية كبيرة فى حياته ووجوده ، فلولا إنتظام ودِقَّة دقات القلب ما كانت الحياة ، ولا كانت أيضا دون دقـــة

إنتظام تنفس الانسان وحركتى الشهيق والزفير ، وإنتظام السير فى خطوات متجانسة مهما كانت بطيئة أو سريعة ، وإنتظام خطوات العدو وإنتظام تتابع الليل والنهار والأسابيع والشهور والفصول ، وإنتظام حركة النجوم والأجرام السماوية ، والمد والجزر وحركة الأمواج ،وهى مظاهر التكرار المنظم الدقيق الذى يُسيطر على حياتنا ووجودنا .

والموسيقى كذلك تقوم على ترتيب وتنظيم العناصر المكوِّنة لها فى إيقاع متماسك متزامن ، كما فى التصوير والزخرفة والنحت والأدب ، وكلها تعتمد على إتباع مُنظَّم للوحدات القوية والضعيفة وتنوعها وتوزيعها بشكل مبدع . والكلمة المغناة الشعرية والنثرية تعتمد أكثر من غيرها على الايقاع فى صورة نبضات ودقات وتفاعيل متتابعة مرتَّبة فى مجموعات يُعرف كل منها بإسم أو (بحر) معين .

وفى الموسيقى تكون نقط الارتكاز مجمَّعة على شكل وحدات متساوية القيمة الزمنية تسمى (الموازير) وتشمل كل منها على عدد معين من الوحدات أو الضربات ٢ أو ٣ أو ٤ ، يفصل بينها على المدرج الموسيقى خطوط رأسية فاصلة ، هى خطوط الموازير .

ويُحَدَّد الايقاع الموسيقى للقطعة ونوع الميزان والسرعة عند بداية السطر الأول للنوتة الموسيقية للقطعة على شكل كسر إعتيادى ، العلوى منها يمثل عدد الضربات فى كل مازورة ، أما المقام فيرمز إلى نوع تلك الضربات بالنسبة للوحدة الزمنية الكاملة وهى (الروند) ذو الأربع ضربات ، اذن المقام هو من ذات الربع روند أى (النوار)

وعلى سبيل التوضيح فإن ميزان $\frac{3}{4}$ ، يعنى أن المازورة الواحدة تحتوى على ثلاثة وحدات من نوع الربع ، أى النوار .

ولتفادى الملل من رتابة الايقاع ، يعمد بعض المؤلفين إلى تنويع الايقاعات والأزمنة المستخدمة فى القطعة الواحدة ، ويُمكن للمستمع العادى إكتشاف ذلك بسهولة .

وعنصر الايقاع فى الموسيقى له أثر فعّال وهام فى المساعدة على زيادة التوضيح للمعنى الاجمالى والجمالى للحن ، ويساعد على إبراز حيويته وتدفقه .

ثانيا : اللحن (Melody)

اللحن فى الموسيقى كالجملة المفيدة فى اللغة ، كلاهما يتكون من مجموعة من المفردات المتعلقة ببعضها بحيث تنتهى إلى المعنى المفهوم ، أو التأثير المطلوب .

وبما أن مفردات اللغة هى الكلمات ، فالنغمات هى أصل مفردات الموسيقى ، والكلمات تُكوّن العبارات اللغوية ، والنغمات تُكوّن العبارات الموسيقية ، ومن العبارات تتكون الجمل اللغوية ، ومن هذه العبارات تتكون الجمل الموسيقية ، ومن الجمل الموسيقية تتكون كذلك المقطوعات طالت أم قصرت .

والجملة الموسيقية هى تركيب من مجاميع من النغمات تدور حسب تنظيم معين يحدده الزمن والايقاع المطلوب ، وتبلغ براعة المؤلف الموسيقى مداها فى تنظيم وترتيب النغمات والتلاعب بها بين مختلف الطبقات الصوتية ، كما يتلاعب الشاعر بالألفاظ دون الخروج عن المعنى

كما تتطلب الضرورة أن يحاول المؤلف الموسيقى إختيار الطبقة الصوتية البشرية المناسبة ،ولتقوم الآلة المناسبة بعزف

المقطوعة أو الجزء الخاص بها فى الطبقة المناسبة سواء كانت منخفضة أو متوسطة أو حادة ، هذا إلى جانب إختيار المقام أو السلم المناسب ، حيث تُوجد العديد من السلالم والمقامات المختلفة ذات التأثيرات المتباينة ، كالسلالم الموسيقية الأوروبية الكبيرة والصغيرة ، والتركيبات المقامية الأخرى فى مختلف نوعيات وأجناس الموسيقى فى العالم .

والسلم أو المقام الموسيقى ، هو عبارة عن ترتيب معين للدرجات الموسيقية المتتالية بشكل سُلّمى صاعد أو هابط ، والأبعاد والمسافات بين تلك الدرجات السبع وتكرار الدرجة الأولى فى حالة السلم السباعى ، أو الدرجات الخمس وتكرار الدرجة الأولى التى تشكل الديوان الكامل (الأوكتاف) بين الدرجة الأولى وتكرارها لأعلى أو لأسفل (حدة أو غلظا) فى حالة السلم الخماسى ، وهذه الأبعاد هى التى تُحدد نوع السلم أو المقام وشكله وتأثيره وطابعه ، وهذه الأبعاد تتراوح بين درجة صوتية كاملة (تون) أى بُعد كامل ، أو نصفها أو ثلاثة أرباعها ، كما هو معروف فى معظم نوعيات الموسيقى فى العالم .

والموسيقيون فى معظم أنحاء العالم يستخدمون أكثر السلالم إنتشارا ، وهو السلم الكبير (ماجور Major) وتكون أبعادة على النحو التالى :

(دو ← رى - مى - فا - صول - لا - سى - دو)

(½ ، ١ ، ١ ، ١ ، ½ ، ١ ، ١)

وبتغيير تلك الأبعاد بتغيير مكان وجود النصف تون ،
يتغير السلم ليُصبح سُلَّم صغير (مينور Minor) وذلك بإستخدام
علامات التحويل بالرفع (# دييز) أو الخفض (b بيمول)
لتتغير الأبعاد على النحو التالي :

(دو - سى - لا b - صول - فا - مى b ← رى ← دو)
($\frac{1}{2}$ ، $1\frac{1}{2}$ ، $\frac{1}{2}$ ، ١ ، ١ ، $\frac{1}{2}$ ، ١)

وتتميز الموسيقى العربية بإستخدام تلك السلالم كذلك،
حيث يُسمَّى فيها السلم الكبير ، بمقام العجم ، والسلم الصغير
بمقام النهاوند ، هذا الى جانب المقامات العربية العديدة الأخرى
التى تحتوى إلى جانب الأبعاد الكاملة وأنصاف الأبعاد ، أبعاد ونصف
وثلاثة أرباع الأبعاد ، أى(١ ، $\frac{1}{2}$ ، $1\frac{1}{2}$ ، $\frac{3}{4}$ تون))
وبتنظيم تلك الأبعاد وإعادة ترتيبها بين الدرجات السبع مع تكرار
أولاها ، وذلك بداية من أى درجة منها ، تتشكل المقامات العربية
الكثيرة وأشهرها ما يلى ، والتى سنوضحها فيما بعد :

(الراست - السيكاه - الهزام - العراق - البياتى -
الحسينى - الصبا - الجهاركاه - النهاوند - العجم -
الحجاز - النوأثر - النكريز - الزنجران .... الخ)

وغيرها من المشتقات على الطبقات المختلفة .

ثالثــا = التــوافق (الهارمونى Harmony)

إذا إعتبرنا أن اللحن ما هو إلا عدة نغمات متتابعــة

منظمة تنظيما خاصا مع إختلاف درجة الصوت ، فإن الهارمونى أى تعدد الأصوات التى تسمع فى نفس الوقت ، وهو عبارة عن النغمات (واحدة أو أكثر) التى تُصاحب أى نغمة ، وتكون أعلاها أو أسفلها ، بحيث تُسمَع جميعها فى نفس اللحظة مع النغمة الأصلية ، وبالطبع فإن تلك النغمات لابد أن تكون متوافقة ومنسجمة (فى نسبة عدد ترددا تها) ، وهذه المتآلفات (الاكوردات chords) المتتابعة بشكل جيد ، وتكون منسجمة مع التآلفات السابقة والتالية بعدها ، تُضيف جميعها مع الايقاع واللحن عنصرا ثالثا يُساهم فى تجسيد وتجسيم الكيان الذى يُشكل الجملة اللحنية المتكاملة .

وإلى جانب تعدد الأصوات (الهارمونى) وهو التوافق الرأسى بين النغمات ، يوجد نوع آخر من التوافق ، ولكن بين الجمل والعبارات الموسيقية كاملة و لكن بشكل أفقى ، فيما يُشبه خطوط من النسيج اللحنى المتوازى ، والتى تتكاتف مجتمعة لتُشكِّل ما يُسمى بالبوليفونية (Polyphony) أو تعدد التصويت .

الموسيقى والانسان البدائى

الموسيقى هى أحد الأنشطة المتميزة والفريدة التى يمارسها الانسان فى أى زمان ومكان ، ومهما كانت بيئته ومستواه الاجتماعى والاقتصادى والثقافى ، سواء كمستمع أو كمؤدى ممارس ، هاويا أو محترفا ، منفردا أو مشاركا للآخرين ، لذلك فهى تمثل جزءا من حياته بمختلف أدوارها منذ مولده حتى مماته ، مستخدما كل الوسائل المتاحة له ، وبأساليب تختلف من أبسطها وأسهلها وأيسرها شكلا وأداء ، الى أكثرها تطورا وتعقيدا .

والموسيقى هى امتداد لرغبة الانسان الطبيعية والتلقائية فى التعبير عن ذاته وعن مشاعره وأحاسيسه ، منذ أن أصبح واعيا وقادرا على ادراك ما حوله ، والاحساس بذاته وكيانه على الأرض بين المخلوقات الأخرى ، متفاعلا مع من حوله ككائن حى مؤثر ومتأثر .

لذلك ، فالموسيقى تعتبر عاملا مساعدا قويا له القدرة على تحقيق التواصل والتفاهم بين الانسان وما حوله بالشكل الذى لا تستطيع الكلمات ولا الاشارات تحقيقه مهما كانت بليغة ودقيقة ومفهومة أحيانا . وهو يستخدم لذلك كل الوسائل التى يدركها لتحقيق ما يريد ، اما بصوته الذى مكنه الله من استخدامه ، ومن القدرة على التحكم فيه دون عناء كبير ، بتلونه وتنغيمه حده أو غلظا ، قوة أو ضعفا بما حباه جلت قدرته من جهاز مصوت غاية فى الدقة والرقة والكمال ، لم يهبها الله لمخلوق آخر فى الوجود ، بل كرمه الله به فقط ، أو مستخدما المواد الملائمة التى تقدمها له الطبيعة والبيئة المحيطة به ، سواء بشكلها وحالتها الطبيعية أو بعد تحويلها الى

أدوات مولدة للصوت أو مكبرة له بصورة أو بأخرى ، وبأى شكل يهديه تفكيره اليه حسب درجة تطوره ورقيه فى خطوات سلم التحضر سـواء بـ :

(الطرق ــ الدق ــ الصفق ــ الاهتزاز ــ النفخ ــ النبر ــ الاحتكاك .. الخ) مستخدما المـادة وحدها ، أو بالجمع بينها وبين جزء منهـا ، أو بالجمـع بين مادتين مختلفتين ، أو باستخدام اليدين ... الخ .. (وهذا ما سنراه ان شاء الله فيما بعد بالتفصيل) .

ومما لاشك فيه أن الانسان البدائى كان موجها ومسيرا بنزعات ابداعيـة جمالية عندما حاول أن يجعل من الموسـيقى فنا له أصوله وتقاليده وقواعده وأسراره ، وصـناعة ترتقى كلما ارتقى فـكره ووجدانه وحظه من التمدن والحضارة .

وقد كانت الدراسات الأثنوميوزيكولوجية (علم دراسـة فن وابداع الانسـان الموسيقى) دائمـا تستهوى الكثير من العلمـاء والباحثين للوقوف على خطوات تطور الانسان مع فن الموسيقى منذ البداية . خصـوصا ومازال العـالم بمختلف أرجائه مليئا بالآلات الموسيقية البدائية جدا ، صناعة وعزفا حتى اليوم ، وكلما اكتشفت مناطق مجهولة كلمـا تم العثور على آلات قديمـة جدا ، حديثـة الاكتشاف ، كلها توضح وتؤكد تصـورات العلمـاء ، أو تصحح معلوماتهم حول موسيقى الانسان البدائى .

ومن تحليلنا للعلاقـة بين الانسان والموسـيقى على مر خطوات التاريخ يمكن أن نجد ما يعيننا على تفهم تلك التجارب ودرجـات التطور الانسانى ، والخبرات الموسيقية التى استطاع أن يتطور بها على مر الآلاف أو ربما عشرات الآلاف من السنين ، وبالتالى يمكن أن تساعدنا على تفهم حـاضرنا وتقنين خبراتنا الحاليـة واستيعابها نحو

الوصول للتخطيط الأمثل والأنسب لبرامج ومناهج التربية والتعليم والتذوق الموسيقى والفنى ، خصوصا للنشء والشباب من أبنائنا ، ومستقبلنا الموسيقى والفنى بشكل عام ، وبالأسلوب العلمى المستنير ، لأن ثقافتنا وفنوننا المعاصرة ما زالت عامرة بتراث الآباء والأجداد ، بما له من الدور الكبير والفعال فى تشكيلها وتكوينها الأساسى ، مهما تجددت وتلونت ودخل عليها الكثير الطاغى والمؤثر من التأثيرات الأجنبية والغربية ، فخبرة وثقافة وحكمة الأجداد ، ما زالت رغم كل شىء هى العمود الفقرى والركيزة التى نرجع اليها دائما ولو فى قرارة أنفسنا دون أن ندرى •

وقد كان التاريخ عبر عصوره المختلفة والطويلة ، المسجل لظواهر النشاط الموسيقى للمجتمعات البشرية المختلفة ، ومنه استطعنا أن نستمد الجوانب الواقعية والعلمية الحقيقية لهذا النشاط والابداع الفنى المتميز للبشر ، فقد كانت النقوش والرسوم والكتابات التى خلفها الانسان ، والتى حرصت معظم الجماعات البشرية والأمم والحضارات القديمة على تدوينها على جدران المعابد والمقابر ، وقبلها على جدران الكهوف ، شاهد صدق لا يبلى ولا ينكره التاريخ ، على ما حققوه وما فعلوه وما تحملوه من مشقة ، وعناء النحت والحفر على الأحجار الصلدة ، ليصل الينا نتاج فكرهم وابداعهم ، وخلاصة أخبارهم وأهم أعمالهم ••• الخ •

كما كان لتطور الفنون التشكيلية والعمارة فى الحضارات القديمة عاملا هاما فى تحقيق ذلك ، وفى تيسير معرفة التراث الانسانى فى العصور القديمة المختلفة وتفهمه ، لذلك كان السبق والقدم والأصالة للحضارة المصرية القديمة ، حيث بلغت فنون العمارة والنحت والكيمياء ، مبلغا كبيرا من التطور والرقى كان له أثره الفعال فى تطور الفنون الأخرى كالموسيقى التى تتطلب كثيرا من الوعى والفهم لأصول

هندسة البناء والتركيب والتكوين فى صنع وزخرفة الآلات الموسيقية بنوعياتها المختلفة ، الايقاعية والوترية وآلات النفخ بأحجامها وأشكالها وموادها المتباينة ، الطبيعية والمصنعة .

ولأن الموسيقى كانت دائمـا هى أكثر الفنون والابداعات التى حققها الانسان ، عرضه للاندثار والنسيان ، فقد صمتت الموسيقى التى كانت تعزف وتغنى فى الأزمنة الغابرة ، ولم يعد لها وجود ، والى الأبد ، بدون التدوين والتسجيل الذى لم يعرفه العالم بشكل دقيق وصادق فى أمانة نقل الصـوت المسموع ، الا منذ القرن الرابع عشر تقريبا ، عندما توصـل الى بدايات التدوين المعروف حاليـا ، والى التسجيل الآلى مع بداية القرن العشرين . بينما أتاح الانسان القديم فى الحضارات السابقة كما أشرنا ، آثارا مادية ملموسة أتاحت للعلماء تحليلها ودراساتها لاعادة وضع تصوراتهم عن شـكل ونمط الحياة التى كانت سائدة حينئذ .

وأقصى ما يحـلم به الباحث الموسـيقى هو أن يجد رسـوما أو نموذجا لآلة أو يعثر على آلة موسـيقية أثرية ، ربما قد تـكون محطمة ولا تصلح للاستعمال ، ولكنها رغم ذلك تعتبر دليلا قويا مفضلا على عشرات الوثائق ، وموثوقا بها عن المراجع ، وبالطبع فان صعوبات تصور شكل الحياة والنشاط الموسيقى تزداد كلما كانت الفترة الزمنية المطلوبة شـديدة القدم ، مع ملاحظـة أن الأساليب الموسيقية كانت تتطور وتتدرج ببطء شديد ، وذلك لتمسك الانسان البدائى باحترام التقاليد والعادات الموروثة ، هـذا على العكس مما نراه من تطورات سريعة وحادة ومتلاحقة فى خط التطور الموسيقى بعد ذلك على فترات زمنية تضيق مدتها كلمـا زادت فترة الوجـود البشرى على الكرة الأرضية ، فبينما يبلغ العصر القديم للحضارات عدة آلاف من السنين، يضيق عصر النهضة الأوروبية الى عدة مئات ، ويضيق عصر الكلاسيكية

الى عدة عشرات من السنين ، وقد تضيق فترات التطور الموسيقى المعاصر الى عدة سنوات فقط .

ورغم ما يجابه الباحث من صعاب فى دراسة الموسيقى البدائية والقديمة ، فليس من الميئوس منه أن يداوم البحث والاستقصاء من خلال مناهج محددة قد تكون بداية خط يوصله الى كشف الكثير مما جهل عليه فى البداية ، وتكون الخطوة الأولى هى تحديد كيفية البناء والتركيب الموسيقى المستخدم فى الفترة المراد البحث فيه ، سواء كان تركيبا بسيطا بدائيا Oligochordic (الأوليجوكورديه — هى البناء اللحنى البسيط التركيب الذى لا يتعدى ثلاثة درجات أى لحن مركب من درجة واحدة أو اثنين أو ثلاثة) أو تركيب رباعى (تتراكوردى) ، وهو ما يسمى فى الموسيقى العربية (الجنس) ، ثم التركيب السلمى الخماسى (وفيه يتكون السلم الموسيقى فى الديوان الواحد من خمس درجات) أو السداسى ، والسباعى المقامى .

وهذه التركيبات أمكن التعرف عليها ، بعد ان ساهمت الحفريات والدراسات الأثرية والأنثروبولوجية كثيرا فى تفهم ما خلفه لنا الأجداد فى المقابر والمعابد والمدن المهجورة والمطمورة ، من أدوات وتماثيل ولوحات تمثل الطقوس الدينية الموسيقية فى المعابد والحفلات الملكية والشعبية والمناسبات العامة والخاصة ، الى جانب صور العزف والرقص الفردى والجماعى ، ومنها جميعها أمكن للعلماء استشفاف المعلومات والحقائق التى تطلعنا بما لا يداع مجالا للشك ، على شكل الممارسات الموسيقية بنوعياتها المختلفة .

فمن متابعة رسوم وتماثيل الرقص والحفلات بمناسباتها المختلفة تتبين وتتضح الحركة الصامتة أمام الباحث المدقق ، ويمكنه أن يتخيل ويستمع (مجازا) الى الموسيقى المصاحبة لها ، فعلى سبيل المثال :

طول الخطوة ومدى اتساع حركة القدمين عند القفز ، يوضح الى أى مدى كانت السرعة التى كان عليها ايقاع الرقصة ، وكلما ضاقت الخطوة وقل ارتفاع قفزات الراقصين عن مستوى الأرض ، صار الايقاع أكثر هدوءا وبطئا ، وبملاحظة حركة اليدين كذلك ، يتبين أنه كلما ارتفعت الأيدى عن الجانبين ، كان ذلك تأكيدا على أن الايقاع كان سريعا صاخبا ، وكلما ظلت اليدان الى جانبى الجسم ، كان ذلك دليل على أن الحركة هادئة ناعمة .

ومتابعة حركة الشفاه ووضع الرأس بالنسبة لرسوم وتماثيل المغنين ، تعتبر تدوينا صادقا الى حد ما للدرجة الموسيقية أو الطبقة ، فى المساحة اللحنية المعتادة للغناء فى تلك الحقبة التى تمثل اللوحة أحداثها ، مع مقارنتها باللوحات والتماثيل الأخرى التى تمثل الفترة التاريخية ذاتها ، فمن المعروف أن لكل درجة صوتية أو حرف ، شكل محدد لفتحة الفم ومدى اتساعها ووضع اللسان والأسنان (وهو ما يعرف بلغة الشفاة عند الصم والبكم) ، فكلما ضاقت فتحة الفم مع اعتدال الرأس ، كان هذا دليلا على أن الدرجة المغناة من النغمات الأولى فى الطبقة الصوتية المتاحة ، أما ضيق فتحة الفم مع انخفاض الرأس الى أسفل ، فهو دليل على الآداء من درجة غليظة نوعا . أو كان الآداء خافتا هامسا ، وكلما اتسعت ، كان ذلك بلاشك دليلا على حدة الدرجة الصوتية وقوة أو شدة الآداء ، وعليه فانه من الممكن بالدراسة المدققة والتحليل المنطقى والمقارنة ، تحديد المساحة اللحنية المستخدمة والطبقة الصوتية وشكل وطابع الآداء الغنائى .

ويحدد عدد الأوتار المرسومة التى قام الفنان النحات أو المصور بتوضيحها ، فهى بالفعل العدد الذى اعتاد أن يراه أمامه ، وحجم الصندوق المصوت للآلة (بالنسبة لحجم جسم الانسان العازف فى اللوحات) دليل على المدى الموسيقى والمساحة اللحنية المعروفة ،

أما اذا وجدت الآلة نفسها ، كما فى الكثير من الاكتشافات الأثرية ولو محطمة تماما . فان نوعية الوتر وطوله يدلنا بوضوح على المساحة الصوتية المستخدمة خصوصا فى الآلات ذات الأوتار المطلقة المفتوحة ، وهى الأوتار التى لا يتم العفق عليها بالأصابع ، بل يمثل كل وتر درجة صوتية واحدة مسموعة ، (كما فى الهارب والقانون) كما يدلنا على شكل البناء الموسيقى المستخدم سواء كان رباعيا أو خماسيا أو سباعيا ، وهو ما يشكل أهمية كبيرة فى معرفة شكل وطابع الموسيقى المستخدمة فى أى فترة تاريخية كانت .



لوحة يونانية قديمة لراقصة وعازف

وقد أكد العلماء والباحثون فى الدراسات الموسيقية النظرية قبل العثور على آلات موسيقية كاملة الصناعة سليمة التكوين ، ان الموسيقى المصرية القديمة خماسية (مثل الموسيقى الافريقية والصينية واليابانية على سبيل المثال) ، كما بينوا ان الموسيقى المصرية هادئة

رزينة وقورة لا تتمتع بقدر كبير من الصخب وأنها موسيقى لها طابع التقديس والاجـلال ، لا يمارسها سوى الكهنـة ورجال الدين فى المعابد ، وهـذا كله أوضحته الحركة الجسمية الوقورة فى النقوش والرسـوم ، ويصاحب الموسيقى دائما كاهن يقدم القرابين ويحمـل البخور ، مع حاملى رموز وشعارات الآلهة ، ويلبس الموسيقيون دائما لباس الكهنة ، كما هو واضح فى الآثار التالية :



فرقة موسيقية مصرية قديمة تعزف على آلات مختلفة مع كاهن

١ ــ الجبانات المجاورة لأهرامات الجيزة ٠

٢ ــ جدران السـلم المؤدى الى الحجرة الخامسـة فى معبد دنـدرة ٠

٣ ــ مقابر وادى الملوك بالأقصر ٠

٤ ــ جدران معبد فيلة بأسـوان ٠

٥ ــ مقبرة أمنحتب الثانى الأسرة ١٣ (١٩٣٨ ــ ١٩٠٤ ق٠م)٠

٦ ــ مقبرة رمسيس الثانى أسرة ١٩ (١٢٩٨ ــ ١٢٣٢ ق٠م)٠

٧ ـ مقبرة توت عنخ آمون حوالى ٢٠٠٠ ق٠م ٠

أما المقبرة الأخيرة لتوت عنخ آمون فقد عثر فيهـا على آلات سليمة تماما مبهرة الدقة فى الصناعة والزخرفة ، ولكن ولشديد الأسف فان أهم تلك القطع موجود الآن فى متاحف أوروبا مثل برلين ولندن وباريس ومنها القليل الموجود فى المتحف المصرى بالقاهرة ٠

وقد لوحظ أن الآلات الوترية المصرية القديمة التى يزيد فيهـا عدد الأوتار على خمسة ، يجعلون فيها للوتر الخامس على التوالى لونا مميزا واضحا ، وهـذا تاكيد آخر على أن السلم الموسيقى المصرى القديم كان خماسيا Pentatonic

أما آلات النفخ ، فمن أطوالها وأحجامها وعدد الثقوب بها ، يمكن تصور التركيب والبنـاء اللحنى كذلك ، الى جانب شـكل الحركة اللحنية والآداء ، اذا نظرنا بدقة وتفحص الى طريقة مسكها والى حجم انتفاخ وجنات العازف أثناء العزف ٠

ومن الجدير بالذكر هنا ، أن الأبواق التى عثر عليها فى مقبرة توت عنخ آمون ، قد أمكن العزف عليها بالفعل ، ويمكن الاستماع الى تسجيل صـوتى لها فى البرنامج الغنائى المشهور (خوفو) ، حيث أمكن لأحد الجنود الانجليز فى أواخر الأربعنيات من القرن الحـالى عزف المقدمة الاحتفالية لمقدم الأمـير خوفو ، وهو بالطبع خمـاسى التركيب كما أشرنا ، أما اذا كانت الآلة التى عثر عليها محطمة أو مهشمة أثناء التنقيب ، فان الباحث الموسيقى يحـاول صناعة آلة مطابقة لها تماما من حيث الأطوال ومن حيث المقاييس ونوعية الخامات المستخدمة، ليجرى عليها تجاربه الموسيقية التى يمكن منها استخلاص الخصـائص الصوتية لها ، لتفيده كثيرا فى وضـع تصور واضح عن الشـكل الموسيقى لتلك الآلة فى الفترة الزمنية المحددة ٠

ولكن الحضارات القديمة رغم ما بلغته من العظمة والمقدرة الفنية والعلمية المعجزة ، التي يقف أمامها العلم الحديث عاجزا بكل الوسائل التكنولوجية في بعض فروع العلم خصوصا الطب والتحنيط والكيمياء والفنون المختلفة ، تلك الحضارات وللأسف لم تتوصل ، أو لم تستطع أن توصل لنا نوعا من التدوين الموسيقى الذى يمكننا من التعرف على طبيعة ألحانهم بشكل ميسر ودقيق ، هذا فى الوقت الذى توصلوا فيه الى تدوين أخبارهم وتاريخهم وتراجمهم ، بل والى نصوص أغانيهم أيضا ، على أنه ربما يكونون قد توصلوا الى شكل ما من التدوين الموسيقى ، على درجة ما من الدقة (وموجود بالفعل) ولكن لم نستطع نحن بعد أن نتوصل الى فك رموزه وتحقيقه والاستفادة منه ، أو لم يوجد بعد الباحث الذى تجرأ على الدخول فى هذا الميدان الصعب •

لذلك كان على باحثى الدراسات الأنثروبولوجية والميوزيكولوجية مداومة البحث ومتابعة الجهود لوضع تفسير أكثر دقة وتحديدا لبعض أشكال الممارسات الموسيقية خصوصا الطقوسية منها ، والتى قد تعيننا بدورها على تكوين آراء واضحة ونظريات أكيدة حول شكل الموسيقى البدائية وتطورها على اختلاف عصور التاريخ الموسيقى ، والتى تطورت خطوة بخطوة مع تطور الانسان نفسه •

وقد كان لتطور علوم البحث المقارن أثرا كبيرا فى تأكيد وبلورة النظريات الموسيقية عن الموسيقى البدائية والقديمة ، خصوصا بعد العثور على قبائل وجماعات ما زالت تعيش فى حالة من البداوة الكاملة، ولم يختلطوا ويتلوثوا بعناصر الحياة الحديثة ، وفى ظروف تتشابه مع ظروف وشكل حياة الانسان البدائى منذ الآلاف من السنين ، فى المناطق المنعزلة والاحراش النائية والجزر البعيدة جدا كما فى افريقيا

وجنوب شرق آسيا والمحيط الباسفيكى ، وحوض نهر الأمزون فى أمريكا الجنوبية والقطبين الشمالى والجنوبى ... الخ .

وقد عثر فى السنوات الأخيرة وبالصدفة على جماعة من البشر العراه يعيشون فى أعماق غابات وأحراش الأمازون ، فى حالة تامة من البدائية يسكنون فى مساكن من القش والأشجار ، يأكلون النباتات والفواكه الطبيعية ويصيدون بالحجارة والرماح البدائية ، ويتفاهمون بلغة هى خليط من الصياح والاشارات الصوتية والحركية ، ويستخدمون أدوات من الحجارة والخشب فقط ، أما الاداء الموسيقى لديهم فهو لا يخرج عن بعض الصيحات والرقصات البسيطة مع الدق بالأرجل والتصفيق بالأيدى ، وقدتم تسجيل وتصوير فيلم كامل لهم دون أن يدروا ، وهم على طبيعتهم تماما (وقد شاهدت بنفسى هذا الفيلم التسجيلى الرائع مع تعليق وشرح الباحثين الذين قاموا بهذا المجهود العلمى الممتاز) .



وبدراسة حياتهم تلك وأوجه أنشطتهم المختلفة بواسطة العديد من الباحثين فى كل التخصصات الانسانية المختلفة ، أمكن تأكيد صحة

بعض الآراء والنظريات حول الانســان البدائي ، وتعديل بعضــها مما يعطي الآن صورة واضحة دقيقة الى حد بعيد عن الانسان ككائن حي اجتماعي مبدع متفنن ودائم التطور والارتقاء .

***

الانسان والآلة الموسيقية

بعد ما عرف الانسان كيف يستخدم صوته فى ترتيب وتنظيم عبارات أو جمل موسيقية ولو بأبسط صورة يمكن تخليها ، أى عرف كيف (يغنى) مترنما ومدندنا ، فى صياغة موسيقية لمقاطع لفظية بحروف كون منها عبارات وكلمات ، كافية لاحتياجاته الحياتية والمعيشية بمختلف أغراضها ووظائفها • كان من الضرورى بعد ذلك : البحث عن وسائل وأدوات أخرى مصوتة كذلك ، يمكن أن تصبح مساعدة للاداء الغنائى حين يعجز الصوت البشرى عن تحقيق الكفاية والكفاءة التى يرجوها ، وتساهم فى تضخيم الصوت لكى يملا الفراغات والمساحات المتسعة التى تتم فيها تلك الممارسة الانسانية ، ولكى يستطيع بها أن ينقل أحاسيسه اذا عجزت الكلمة عن ذلك ، أو عجز هو عن التعبير بها عن ما يحس به

اولا ـ آلات الطرق

من المنطقى أن تكون آلات الطرق (الدق) البسيطة مثل الأنواع المتعددة من المقارع والمصفقات التى صنعت من الحجارة والأشجار وبعض النباتات الجافة ، أو أية اداة من أية مادة متاحة للانسان البدائى فى المكان الذى يستوطنه •

والايقاع له أهمية كبيرة فى حياة ووجود الانسان ذاته ، فلولا الايقاع والسرعة المنتظمة للتنفس وضربات القلب المتوازنة المنتظمة

ما كانت الحياة ، وايقاع تلاحق الليل والنهار والفصول الأربعة بانتظام دقيق منذ أن خلق الله الحياة على الأرض ، وايقاع السير والجرى ، الذى لابد أن يكون منتظما ، وهـذا ايقاع العمل الجماعى ، الذى لابد كذلك من وجود منظم يساعد على تحقيق سرعة وانضباط وانجاز العمل لكى يتم انجازه على الوجه الأكمل وبالشكل المرضى .

لقد لفتت كل تلك الأمور نظر الانسان البدائى وشدته ونبهته التى ما يدق فى داخله وما يدور من حوله ، وأصبح الاداء الايقاعى يمثل مرحلة أكثر أهميـة فى تاريخ تطور خبرة الانسـان الموسيقية ، كما أصبح الايقاع الذى استطاع أن يشكل منه تكوينات وتركيبات منظومه محددة ، دورا ايجابيا فى حياته الاجتماعية ، ودورا أساسيا فى الطقوس التى ترتبط بها .

ولعل ذلك الارتباط بين الانسان والآلة الايقاعية التى يوجد منها مئات النماذج البسيطة والبدائية ، مازال راسخا فى نفوس البشر حتى المتحضرين فى القرن العشرين ، وهـذه موسيقى الجـاز والموسيقى الصاخبة أصدق برهان على ذلك ، ولو أن الايقاع أصبح الآن يتشكل على أساس تركيبات وتكوينات أصبحت فى حد ذاتها بمثابة (ألحان) ، كما قد تشترك الآلات الأخرى غير الايقاعية وآلات النقر فى آدائها ، مثل الآلات الوترية وآلات النفخ .

أما الانسـان فى الشـعوب والأماكن التى ما زالت دون مرتبـة التحضر والتى تقترب أو تبتعد قليلا أو كثيرا عن البدائية ، فمازالت الآلة الايقاعية بنوعياتهـا هى الأهم والغالبة ، ويندر وجـود آلات النفخ ، كما قد ينعدم وجود الآلات الوترية تماما .

والآلة الايقاعية لا تحتاج الى مجهود فكرى وعقلى كبير ، والى خبرة بعيدة لمحاولة ابتكارها وتصنيعها ، فالانسان مهما كان مستواه

العقلي والذكائي (حتى المتخلفين عقليا) يستطيع أن ينتج آداة للايقاع من أي شيء حوله ، ومن أية مادة متاحة ، وان لم يجد ، فهو يستخدم يديه للتصفيق أو للدق على جسمه وعلى فخذيه ، أو يدق الأرض بقدميه .

ولعل الطفل الرضيع فى أيامنا هذه ، خير مثال يدلنا على ذلك ، فأول هدية يتلقاها الطفل هى – الشخشيخة الشهيرة – وكل شيء تصل اليه يد الطفل ، اما أن يضعه فى فمه ، أو يحوله الى أداة للدق بها على أي شيء يدركه ؛ ويطرب لصوتها الدقاق الرنان ، وتعتبر بالنسبة اليه شيئا مثيرا يشد سمعه وانتباهه .

وتكبر معه تلك الهواية ؛ وما أن يبلغ عامه الأول حتى يحول المنزل الى (ورشة) فهو دائم الدق والطرق على أي شيء وبأي شيء تصل اليه يداه . وفى عامه الثانى يستطيع وبسهولة شديدة أن يبتكر آلة ايقاعية حقيقية من صندوق فارغ ، أو من دق الملاعق والأطباق الى جانب نوعيات متعددة من الشخاليل ... الخ .

وآلات الطرق الايقاعية تنقسم الى نوعيتان أساسيتان بالنسبة للانسان البدائي والبسيط .

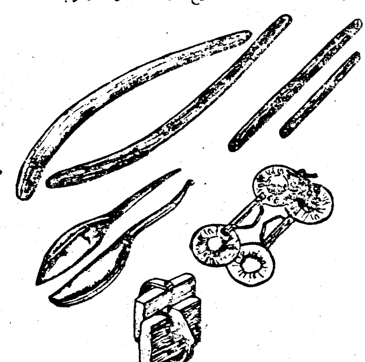
١ – الآلات ذاتية التصويت – الأيديوفونية Idiophone

وهذه النوعية من الآلات الايقاعية ليس لها صندوق مصوت حقيقى ، ولكن جسم الآلة هو الذى يصدر منه الصوت ، وتهتز الآلة وتتذبذب كلها ، وعادة ما تصنع من مادة واحدة ، أو من قطعة واحدة غالبا ، كما أنه من الممكن رجها أو هزها أو طرقها بجزء منها ، ونذكر هنا من تلك النوعية أبسطها وأيسرها ، والتى استعملها الانسان البدائى مثل :

المصفقـات :

استخدم الانسان البدائى جميع المواد الطبيعية التى أتاحتها له البيئة التى استوطنها مثل الأخشاب ، الحجـارة ، العظام السيقان الجافة ، ليجعل منها مصفقات يطرقها ببعضها لتصـدر ألوانا صوتية متباينة ، حسب المـادة والحجم .

وقد صنع الانسان البدائى المصفقات من ألوان ونوعيات ومواد متباينة ، اما من مادة واحدة (قطعتان من الخشب أو الأعواد الجافة ــ ساقان من العظام ــ حجران) وقد تكون من مادتين مختلفتين (قطعة من الخشب وحجر ــ خشب وعظام ــ عظام وأحجار) وكلها بتباينها هذا تعطى له امكانية واسعة لتنويع ألوان الصوت ودرجاته .



مصفقات افريقية وآسيوية

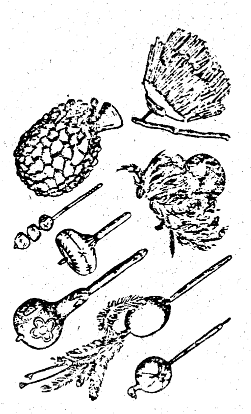
وفى مرحلة تقدم فيها الانسان واتسعت دائرة خبراته المكتسبة ، تعلم أن يصنع منها وينحت بنفسه الأحجام التى يريدها وبالصورة التى تروق له ليجملها وينقشها ويلونها ، ويجعل منها أشكالا متباينة تعطيه الدرجات الصوتية التى يحتاجها .

وفى مرحلة أكثر تقدما ، تمكن من أن يجمع عدة قطع من الخشب أو مجموعة من العظام ، أو من الحجارة ، ليرتبها بنظام معين ، اما وهى مرصوصة على الأرض ، أو يربطها لتكون معلقة فى غصن شجرة منخفض أو فى جدار كهف ، ليصنع بذلك أول آلة موسيقية حقيقية يصنعها وينظمها بشكل مبدع بدلا من العشوائية البدائية ، ومازالت تلك الآلات موجودة بشكلها البسيط حتى اليوم فى أواسط افريقيا وحوض الأمازون بأمريكا اللاتينية وجنوب شرق آسيا ، تحت أسماء وأشكال متباينة وان كانت تتفق جميعها فى الفكرة الأساسية ، وهذه الآلات هى التى تطورت بعد ذلك الى الآلات الأكثر تقدما وتطورا والتى عرفتها بعض الحضارات القديمة مثل : الكنج الصينى (King) والتى تطورت بعد ذلك أيضا الى الآلات المتقدمة المعروفة الآن فى الموسيقى الحديثة مثل : الأكسليفون والميتالوفون والشيليستا والماريمبا المكسيكية الأصل والتى تشبه الأكسليفون المعلق فى الرقبة داخل صندوق صغير من الخشب ذو حافة منخفضة نسبيا .

الشخاليل :

ربما تكون الصدفة قد لعبت دورا أساسيا فى توصل الانسان الأول الى استخدام ثمار النباتات الجافة بما فيها من بذور أصبحت تدور فى الفراغ المغلق المحيط بها لتحدث عند رجها — شخللة — واضحة رنانة بشكل استهوى الانسان ، لما له من صوت متميز يتوقف لونه على مدى جفاف الثمرة وحجمها ، حتى بدأ يستخدم أكثر

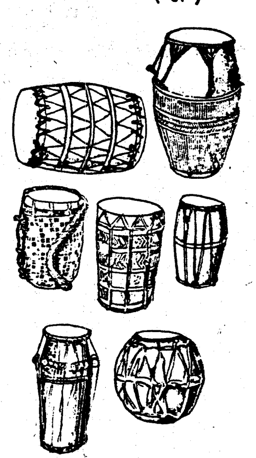
من آلة واحدة من تلك النوعية ، ليشكل منها مجتمعة تركيبا ايقاعيا على النحو الذى يريده ٠



شخاليل مختلفة افريقيه وآسيوية

٢ - الطبـــول :

كان توصـــل الانسان الى صنع الطبول ، فى مرحـــلة لاحقة بعد اكتشافه للمصفقات والشخاليل بأنواعها ، وربما كانت للصدفة البحتة أيضا الدور الكبير فيها ، فلربما كان قد ألقى بحجر على جثة لحيوان منتفخ من فعل حرارة الجو ، أو دق عليها بيديه ولو دون قصد محدد منه ، لتصـــدر صوتا له رنين واهتزاز أثار انتباهه ، ومنها اكتشف

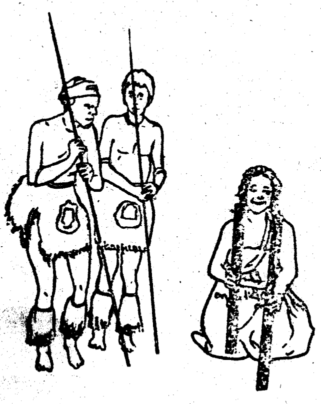


طبول مختلفة افريقية وآسيوية من الفخار او جذوع الاشجار
:و النباتات انجسالة

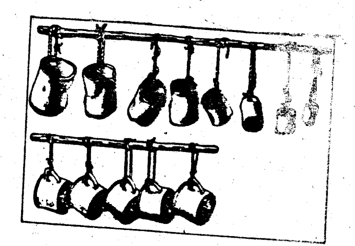
خاصية تذبذب الجلود المشدودة عند الطرق عليها ، ومرت به فترة طويلة من التجارب الفاشلة حتى استطاع أن يثبت الرق الجلدى على اطار ما أو أنبوب أو جذع شجرة أجوف جاف ، أو الى عنق أحد ثمار القرع الجاف بعد احداث فتحة كبيرة فيها ... الخ •

وهذا كله بالطبع يتطلب توصلة الى الحد الذى يستطيع أن يعمل فكره وعقله ، بعد أن وصـل الى مرتبـة متقدمة نوعا من التطور

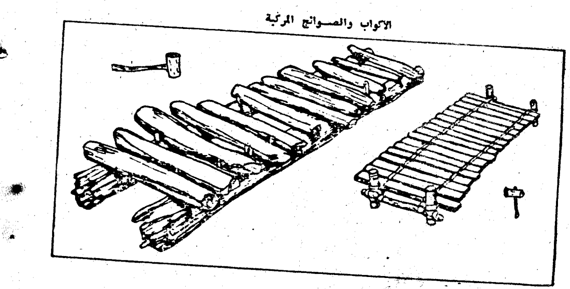
الحضارى ، ساعدته على النجاح فى تثبيت الرق الجلدى بشكل متين الى الاطار الذى صنعه بمقاييس مختلفة واحجام متنوعة ومن مواد متباينة ، لكى يحصل منها على الوان ودرجات صوتية متباينة ، يستغلها فى تشكيل تكوينات ايقاعية على النحو الذى يرضيه ، لتصبح الطبول بعد ذلك من أهم آلات الطرق التى عرفتها البشرية عامة ومن أهم الآلات الموسيقية كلها ، ليستغلها بعد ذلك فى أغراض كثيرة ، طقوسية وندائية واجتماعية وحزبية ... بعد أن صمم منها عشرات الأشكال ، ذات الرق الواحد أو الرقين (طرف واحد أو طرفين) صغيرة ومتوسطة وكبيرة ، كما صنع منها وعلى نفس المنوال نوعية أخرى أكثر تطورا وتقدما ، وهى الدفوف بأشكالها واحجامها المختلفة



العصى والأنابيب الدقاقة



الاكواب والصـوانى المركبة



الاكسليفون الخشبى البدائى
من افريقيا

المستديرة والمربعة ، أو بأى شكل أتاحته له الطبيعة وحظه من الرقى الفكرى والخبرات المكتسبة •

ثانيا – آلات النفخ :

ربما كان توصل الانسان منذ عشرات أو مئات الآلاف من السنين ، الى استغلال فكرة النفخ فى أى عمود هوائى لاحداث أصوات ، واكتشافه لتلك الخاصية مجرد صدفة سنحت له ، وعلى أى صورة من الصور التى يمكن تخيلها ، مثل النفخ فى قرون الحيوانات النافقة لازالة ما علق بها من أتربة ، أو ليطرد منها أحد الحيوانات الصغيرة ، أو النفخ فى أحد عظام السيقان لحيوان أو انسان ميت ، أو فى أحد أعواد الغاب أو سيقان النباتات المفرغة ، وذلك من خلال أحد الأطراف المفتوحة أو من خلال ثقب بها ، فكان أن صدر منها صوت أثار دهشته ، أو ربما فزعه منها لفترة حتى حاول معها مجترءا مرة أخرى ، ولكن وعلى أى حال من الأحوال لفتت نظره الى امكانية وسهولة استغلال تلك الخاصية بعد التحقق من نجاحه فى تكرارها ، وفى محاولة اعادة اصدار الصوت منها بشكل متعمد وفى الوقت الذى يريده •

وربما تكون قد أضنته التجربة والمحاولة والخطأ ، حتى أدرك وتعلم بالتحديد الطريقة المثلى التى تمكنه من دفع الهواء بشدة ما ، الى ذلك العمود الهوائى لكى يتذبذب ويصدر الصوت من القرون والأعواد والسيقان الجافة والعظام ••• الخ •

كما اكتشف بعد ذلك (ولو بالصدفة أيضا) أن هناك اختلاف فى طبيعة ودرجة الصوت الصادر من النوعية الواحدة من مصادر الأصوات ، فهناك اختلاف واضح بين صوت هذا القرن وذاك ، واختلاف بين صوت تلك الساق والساق الأخرى التى أحدث فيها هو وبنفسه (متعمدا هذه المرة) ثقبا للنفخ من خلاله ، حتى أمكنه التحقق

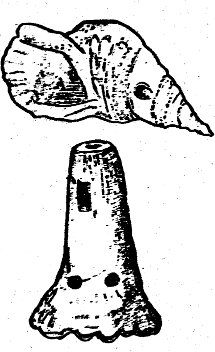
ولو بعد حين من أن حجم وسمك وطول القرن أو الساق ، هو المعول الأول فى هذا الاختلاف والتباين ، وأن فى امكانه هـذه المرة تجهيز عدد من تلك الآلات البسيطة لكى يستطيع أن يتعامل مع عدة درجات صوتية ، حيث أن كل آلة لا يمكنها اصـدار سوى درجـة صوتية واحدة فقط •

وبالطبع فان الألحان التى كان يؤديها فى تلك الحالة (ان جاز لنا أن نعتبرها ألحانا) على تلك الآلات ، كانت تبنى على تلك الدرجـة الصـوتية الواحـدة ، أى أنها كانت مجرد تكوينات ايقاعيـة على درجة واحدة •

وقد ظلت الممارسة الموسيقية بآلات النفخ البدائية تلك ، فترة طويلة جدا فى التاريخ الموسيقى والانسانى ، الى أن أمكن استخدام عدة آلات منها مجتمعة بعدد من البشر ، ينفخون معا بتلك الأنابيب أو القرون التى أصبحت مصنعة بشكل أكثر تطورا (نسبيا) وكل واحد منهم يختص بدرجة واحدة ، الى أن تعلموا بالمحاولة والخطأ أن يشكلوا معا وبالنفخ على التوالى فيما بينهم حسـب ترتيب معين ، تركيبا لحنيا من درجتين أو ثلاث أو أكثر حسب مقدار خبرتهم التى وصلوا اليها •

أما أهم تطور فى حقـل آلات النفخ ، فكان اكتشاف أهميـة الثقوب فى جدار العمود الهوائى (وبالصدفة كذلك) والتى تحدث من الناحية العلمية تغيرا فى طول العمود المستخدم ، وذلك باغلاق تلك الثقوب أو فتحها حسب الطلب ، لتعطى درجات صوتية أخرى من نفس الآلة الواحدة ، التى تطورت فى تشكيلها من تلك المواد الأولية المتاحة فى البيئة التى يستوطنها البشر •

وكان ذلك فاتحة عهد جديد من الثراء اللحنى ، وبداية انتـاج



صفارات من المواقع الثقوبة البعلية

ألحان (ميلوديات) حقيقية ، استطاع الانسان أن يؤديها على آداة أخرى مساعدة مع صوته وحنجرته التى أصبحت لها القدرة والكفاءة الأعظم على الغناء وبدأت تظهر آلات نفخ متعددة الأشكال والأحجام والأطوال من مواد مختلفة مثل : (الصفارات ـ القرون ـ الأبواق ـ النايات) بعضها يعطى درجة صوتية واحدة ، والأخريات أكثر من درجة صوتية بواسطة استخدام الثقوب .

وفى مرحلة أكثر تقدما ، اكتشف الانسان أنه من الممكن الحصول على درجات صوتية متباينة من الآلة الواحدة بمجرد تغيير قوة النفخ فى العمود الهوائى ، وهذا ما ساعده على اعطاء المزيد من الحيوية والثراء اللحنى والصوتى للآلات النفخ المختلفة بنوعيات أصواتها ودرجاتها المتباينة .

ثالثـا ــ الآلات الوتريـة :

كانت الآلات الوترية هي دائما نهاية المطـاف في حقل ابتكار وصنع الانسـان للآلات الموسيقية ، في مختلف الحضارات البشرية على وجه الأرض ، وذلك حين ابتعد كثيرا جدا عن البداوة واقترب أكثر من أول خطوات التحضر •

وكانت أول الآلات الوترية الكاملة الصناعة والتركيب معروفة بالتحديد منذ حوالى أربعة آلاف عـام مضت من أيامنا هذه ، حيث أنه من الثابت تاريخيا ، أن أول آلات وترية حقيقية بالمعنى المفهوم عرفتها البشرية ظهرت في مصر القديمة وبالتحديد في الأسرة الثانيـة عشرة (١٢) ، أي حوالى عام ٢٠٠٠ قبل الميلاد •

ولمـا كانت الآلة الوترية تحتاج بديهيا الى عقل أكثر خبرة ودراية من الآلة الايقاعية أو آلة النفخ ، ذلك لأن الآلة الايقاعية تحتاج فقط الى وسيلة واحدة ، هي الطرق المباشر على أية اداة ليصـدر منهـا الصوت ، أما آلة النفخ فلابد من استخدام عدة وسـائل تتمثـل في اختيار مادة الآلة وطول وحجم وسمـك العمود الهوائي ، الى جانب استخدام النفخ من مكان محدد وبطريقة معينة وبقوة مناسبة ، حتى يمكن الحصول على الصوت وفي الطبقة الصوتية المطلوبة •

أما الآلة الوترية ، فلابد لها من عدة عناصر متكاملة يجب توافرها تحت شروط ومواصفات معينة ، كي يتم اصـدار الصوت بصـورة مرضية هي :

١ ــ الأوتـار :

لابد من توافر المـادة الخام المناسبة لكي تصلح أن تكون وترا مرنا متينا يتحمل قوة الشد مع النبر أو الطرق عليه ، كما لابد أن يكون

بالسمك المناسب لذلك وبالطول المطلوب ، حتى يمكنه اعطاء الدرجة الصوتية المطلوبة ، وكل ذلك بالطبع يتطلب التفكير والتجربة ومقدار كبير من الذكاء الانسانى حتى يمكنه أن ينتقى من بين المواد المتاحة فى الطبيعة ما يناسبه أو يحاول تصنيعها منها ، باتخاذ بعض التعديلات أو التجهيزات على تلك المادة الخام ، وهذا يتطلب درجة عالية من التقدم والتحضر الانسانى •

ولكن المشكلة لا تقف عند هذا الحد بل تتعداه الى التفكير بجد فى كيفية احكام ربط وتثبيت تلك الأوتار فى الصندوق المصوت ، بحيث يمكنها التذبذب بحرية كاملة ، أما المشكلة الأعقد فكانت فى كيفية ربط الطرف الآخر من الأوتار ، بحيث يمكن التحكم فى قوة الشد حسب الطلب ، الى جانب التفكير فى الوسيلة التى يمكن بها ذبذبة الوتر وتردده ليصدر الصوت ، سواء كان ذلك باستخدام الطرق على الوتر أو نبرة أو حكة ، والتفكير فى الوسيلة وفى الآداه المناسبة لذلك ، والتى لا تتسبب فى اتلاف الوتر •

٢ ــ الصندوق المصوت :

بعد أن اكتشف الانسان أهمية الصندوق المصوت كمكبر ومقوى للصوت الصادر من تذبذب الأوتار ، وأن الصندوق هذا لابد له من مواصفات خاصة من حيث المادة المصنع منها ، سواء كانت مادة متوفرة طبيعيا فى البيئة المحيطة (قرعة جافة أو ثمرة جوز الهند) أو يصنعها بنفسه وشكلها على أى صورة من الصور ، مستديرا مربعا أو بيضاويا ، ولكن المهم هو أن يكون له الرنين الكافى الذى يرضيه ، وبالطبع فلابد أن يصل بتجاربه الى معرفة المساحات التى يمكن لصوت ذبذبات الأوتار أن يتردد فيها ، والا ما كان

للصندوق المصوت أية أهمية ، أى أنه لابد من توافر مواصفات معينة للصندوق من حيث المساحة والسعة والشكل والمادة المصنع منها ودرجة جفاف كافية للحصول على الرنين والوضوح الكافى للصوت •

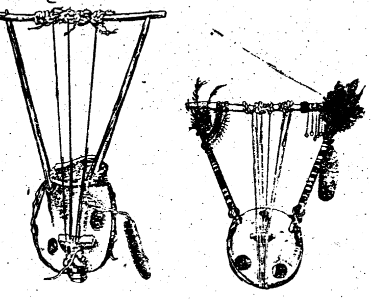
كما كان من الضرورى أن يتوصل الانسان البسيط الى معرفة كيفية تثبيت الأوتار على الصندوق المصوت بشكل متين دون اتلافه ، والى معرفة كيفية احداث ثقوب فى وجه الصندوق المصوت وتحت أوتار الآلة وفى أماكن محددة ، لكى تنفذ منها ذبذبات الأوتار الى داخل الصندوق •

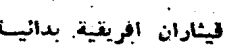
وكان أكثر العوامل صعوبة ، هو الاهتداء الى كيفية تثبيت الطرف الآخر للوتر ، وعلى بعد محدد من الصندوق ، من خلال رقبة تمتد عليها الأوتار أو عمود أو أكثر يثبتان بشكل ما على جانبى الصندوق وباحكام تام بحيث يكونا معا جسم الآلة بشكل متماسك يتحمل قوة شد الأوتار على أطراف الآلة •

وكل تلك العوامل التى أوضحناها تحتاج الى عقلية مفكرة مجربة ذات خبرة وكفاءة واسعة ، خاصة بين أفراد المجتمع الانسانى البسيط ، ولا تتوفر تلك المواصفات بين البشر الا فى شخصيات غير عادية من أفراد المجتمع خصوصا البدائى ، وهذا لا يتيسر بالطبع الا فى الفترات التى وصل الانسان فيها الى مرتبة عالية نوعا من التطور الحضارى ، لذلك من الملاحظ أن الآلات الوترية بشكل عام لم تظهر الا فى الحضارات القديمة التى اكتمل نموها ، وكان لها منهجها وأسلوبها الثابت فى الحياة ، وبعد ما لا يقل عن ألف عام من بداية تطورها •

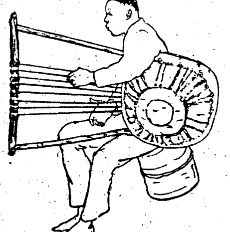
وقد استغرقت المحاولات الأولى لانتاج أبسط آلة وترية ممكنة ، ثم تطويرها لتصبح آلة كاملة الصناعة والتكوين وعلى النحو الذى نعرفه فى الآلات الوترية التى نراها فى النقوش والرسوم المصورة

القديمة ، أو الآلات الموجودة الآن سليمة فى المتاحف العالميـة ، ربما مئات أو آلاف الآلاف من السنين ، ومن التجارب الفاشلة والناجحة ، حتى توصل كل جيل الى ما يرضيه وما يكفى طموحه ويتواكب مع ظروفه ، لينقل خبرته تلك الى الجيل الذى يليه لكى يستكمل مشوار التطور والتطوير المستمر الدءوب نحو الأحسن والأصلح .





قيثاران افريقية بدائيـة



قيثارة كبيرة من كينيا

أما كيف كانت البداية ، يقول ــ فيلوتو ــ فى كتاب وصف مصر Discription de l'Egypte ما يلى :

« ألايمكن أن تكون للمصادفة التى تسببت فىالكثير من الكشوف ومن الاختراعات المختلفة ، نصيب ما فى اختراع الجنك (الهارب) ، ألا يمكن أن يكون التطابق القائم بين شكل هــذا النوع من القيثارات وبين شــكل الأقواس التى يمسك بها الأبطــال فى أيديهم على رأس الجيوش فى المعــارك التى نجدها مرســومة فوق جدران الكثير من المبانى القديمة فى مصر العليــا • وهو ما يشــكل أثرا من المصاهرة أو القربى التى قامت فى الأصل بين الشكلين •

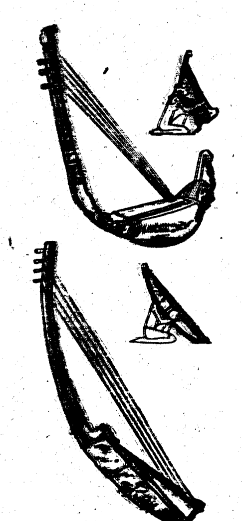
ألن يصبح فى مقدورنا أن نستنتج أن الصدفة التى جعلتنا فى البداية نلاحظ النغمة التى يرددها (وتر) قوس عن طريق تردده بمجرد لمسه واهتزازه ، والتى أدت بالتالى الى اسـتخدام هــذا القوس بمثابة قيثار وحيد الوتر ، وهنــاك ما يمــكن أن يعطى بعض الترجيح لهذا الافتراض ، وهو القيثارات وحيــدة الوتر التى تتخذ شــكل قوس وما زالت لها بعض الوجود حتى الآن » •

وتستطيع القيثارات (الأقواس) وحيدة الوتر تلك ، أن تعطى نغمة تتفاوت حدتها وغلظها تبعا لتفاوت سمك الوتر وطوله أو قصره ، وأنه كما ذكرنا ــ فانه من المؤكد كانت لديهم من تلك النوعية عدة أقواس تصدر كل منها درجة صوتية واحدة ، أمكن استخدامها كخلفية للصوت وضبط الأداء • ومن المؤكد أن تلك الممارسة ما لبثت أن خلقت احساسا لديهم بالضيق والملل من التغيير المستمر والمتعاقب فى درجة شد الوتر الواحد للآلات تلك لايجاد الدرجة المناسبة •

وكان عليهم بالضرورة السعى الى وسيلة لتبسيط سبل استخدام تلك النوعية • وكان الحل هو ضرورة تجميعها (أى تجميع الأوتار الطويلة والقصيرة والسميكة والرفيعة فى قيثارة واحدة) وذلك بوضع

أوتار عديدة فوق القوس الواحد ، تتباعد فيما بينها بمسافات مناسبة . وهكذا نشأت القيثارة ذات الوترين وذات الثلاثة أوتار ، ثم الرباعية ثم الخماسية ، وبهذه الوسيلة فان الميزات التى كانت توزع على عدد كبير من الأقواس وحيدة الوتر ، أصبحت توجد موحدة فى قوس واحد متعددة الأوتار كما فى الجنك المصرى .

وهذا كله نقدمه بشكل افتراضى ، وان كانت تؤيده الشواهد والصور .



الجنك المصرى القديم

الحضارات الموسيقية القديمة

حينما وصل الانسان الى مستوى متواضع من التحضر ، واستقر فى بقاع مختلفة من العالم ، وبدأ يكون الأسر والجماعات ثم القبائل ثم الشعوب ، وذلك فى فترة زمنيــة استغرقت ربما مئات الآلاف من السنين ، وبعدها أخذت كل جماعة وكل شعب ، أسلوبها وطابعها الخاص فى الرقى والحضــارة ومن المدنية خطوة خطوة حسب ظروفها الطبيعية والجغرافية ، وأصبح لكل منها منهجها وأسلوبها الخاص فى العمران ، وتعبــيرهم ومذهبهم الذاتى فى شتى أفرع وأنواع العــلوم والفنون المختلفة ، التى ارتبطت جميعها بالطقوس الحياتية والمعتقدات ســواء الوثنية أو الدينية فيما بعد •

وكانت الموســيقى هى أهم تلك الممارسات الفنية ، وأشــدها ارتباطا بتلك الشعائر والطقوس ، وكان الآداء الغنائى هو القاســم المشترك الأعظم فيها •

لذلك كان لابد لنا من محــاولة فهم ودراسة التاريخ الموسيقى لكل أمة وشعب من تلك الشعوب الأصيلة التى تمركزت فى مناطق هامة من العالم وكان لها تأثيرها الكبير فى التطورات العالميــة ، وفى تاريخ الكرة الأرضية بشكل عــام •

ولأن التاريخ الموسيقى يبحث فى الموسيقى كفن وعلم وصــناعة وممارسة ويتابع تطورها سواء بالدراسة والبحث فى حيــاة الانسان

ذاته ، ويتتبع نشاطاته محللا آثاره وخطواته فيما تركه من نقوش ورسوم ولوحات وكتابات ومخطوطات ؛ خروجا منها بالمعلومات التى نريد أن نعرفها ؛ كشفا عن مبلغ تطورات حضارة الكائن البشرى ، وما توصل اليه من خبرات ومعارف ، وقد تفيدنا الآن بشكل أو بآخر •

بل قد يمتد البحث الى كيفية توصله الى تلك الخبرات التى اكتسبها من خلال آبائه وأجداده عبر مئات وآلاف السنين ، كما يصل البحث الى ماهية العوامل التى استطاع بها أن يحفظ تراثه ، حتى وصل الينا بعد كل السنين الطويلة ، بل والى الأسس التى أدت الى اندثار بعض تلك الحضارات وضياع آثارها وقطع جذورها من الامتداد ؛ فى الوقت الذى استطاعت فيه أمم أخرى الحفاظ على كيانها ووجودها وجذورها الضاربة فى القدم والأصالة ، والحفاظ على تراثها الفكرى والحضارى مصانا من الشوائب والتأثيرات الدخيلة ، كما حافظوا على آثارهم شامخة صامدة أمام السنين وأحداث التاريخ وعوامل الفناء والاندثار •

ولأن الموسيقى فنا يعبر عن الشعوب وطبائعها ونفسياتها ، وهى تأريخ حقيقى لها من الناحية العلمية أيضا . فالممارسة الموسيقية تدلنا على مدى تطور الشعوب فى علوم الرياضيات والفلك والفلسفة ، ومقياس لمدى دقة الصناعات وتطورها وهندسة البناء والتركيب ، ومدى مهارة الانسان فى تصنيع الآلات الموسيقية وتركيبها حسب المقاييس الصوتية الدقيقة من حيث سعة الصندوق المصوت وحجمه ، أو حجم العمود الهوائى فى آلات النفخ ، ثم مادة الوتر وسمكه وطوله، ومادة الأنبوبة الصوتية وطريقة استخراج الصوت ، وكيفية تلوين الآلة وزخرفتها وجعلها تحفة فنية فى يد العازف ، تسره وتمتعه ، حيث أنه فى العادة صانعها بنفسه ولنفسه •

والاهتمام بدراسة التاريخ الموسيقى ليس قاصرا على الموسيقى والموسيقين ، ولا تقتصر الدراسة على القائمين والعاملين فى حقل الموسيقى فقط والذين يجب عليهم معرفة أسرار هذا الفن والوقوف على دقائق تطوره ، بل ان الاهتمام بكل ذلك أصبح من شواغل المفكرين والفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع ، حتى علماء السياسة والاقتصاد ، لأن دراسة الموسيقى الشعبية والتعرف على طبائع أهلها وأذواقهم وألوان الموسيقى المفضلة والشائعة بينهم والمحبوبة لديهم ، أصبحت من أهم الأمور التى تخدم كثيرا من العلوم الأخرى التى تمس الثقافة والفكر والاعلام من قريب أو بعيد ، حتى العلوم العسكرية ومخططى السياسات الدولية كذلك .

اذن فالتاريخ الموسيقى مرآة تتجلى فيها مدنيات الشعوب ومبلغ حضاراتها ، حتى قيل فيها :

« اذا أردت أن تتعرف على بلد ما وعلى درجة تحضره ، فاستمع الى موسيقاه » .

وقد علت وسمت الى قمة تلك الأمم القديمة وحضاراتها (قبل الميلاد) شعوب سبقت وكانت فى الطليعة ، وشعوب أخرى تأخرت وتفاوتت فى قدمها وعراقتها نسبيا على وجه الأرض ، كما تفاوتت فى مدى قدرتها على استيعاب خبرات أجدادهم والاستفادة منها ومن خبرات الأمم التى سبقتها ، أو التى كانت بينها علاقات وتبادلات على أى صورة من الصور ، سواء كانت بحكم الجوار أو التجارة أو الحروب .

ومن الأمم التى كان لها السبق فى ارساء قواعد حضارتها ، بفضل جهود أبنائها وأفكارهم وتجاربهم ومحاولاتهم تطوير وتيسير

أمور حياتهم نحو الأفضل : شعوب احتل أقدمها حوض البحر الأبيض المتوسط وجنوب وشرق آسيا . وسنحاول القاء الضوء على النشاط والحضارة الموسيقية لتلك الشعوب طبقا لترتيب وقدم تواجدها وازدهارها على الأرض ، وهى على النحو التالى :

١ ـ الحضارة المصرية .

٢ ـ الحضارة الأشورية البابليه .

٣ ـ الحضارة الصينية .

٤ ـ الحضارة الهندية .

٥ ـ الحضارة اليونانية .

٦ ـ الحضارة اليابانية .

٧ ـ الحضارة الرومانية .

وهذه الحضارات مجتمعة يطلق عليها تاريخيا (الحضارات والممالك القديمة) والتى ترجع مدنياتها الى عدة آلاف من السنين .

من الثابت الآن أنه كانت على أرض مصر ، ومنذ حوالى سبعة آلاف عام مضت ، أمة متحضرة لها حكومة وقوانين ونظم تحدد العلاقة بين أفراد الشعب وبين حكامه ، وشعباً له كيانه الذى يرقى الى أكبر الشعوب المعاصرة وأرقاها تنظيماً ، وقد قسمت المملكة المصرية القديمة الى ولايات لها ولاتها وحكامها الذين يعملون تحت قيادة العاصمة .

وقد كان لخصب تربة أرض مصر وامتدادها على ضفتى النيل ، واعتدال المناخ ، أكبر الأثر والباعث على ازدهار الحياة فى تلك المنطقة وجعلها آهلة بالسكان منذ أقدم العصور .

فعلى ضفاف النيل المليىء بالخيرات ، ومنذ مئات الآلاف من السنين ، وجد الانسان مكاناً هادئاً آمناً للعيش والاقامة والاستيطان ، ومن خلال تجاربه وخبراته التى اكتسبها على تلك الأرض ، ومن خلال ما حبته الطبيعة الغنية الخيرة ، التى وفرت له عوامل الأمان والرخاء ، تعلم الانسان الصيد والزراعة واستئناس الحيوانات وتربيتها ، واقامة المساكن والدور وما حولها من تحصينات لتنظيم أمور حياته ومعاشه .

ولكن من الصعب وضع تاريخ دقيق لبداية العمران فى مصر ولكنها كانت أقدم حضارة أسست المعابد والعمائر الضخمة ، وعرفت الصناعات بمختلف نوعياتها والفلك ... الخ . والتى ما زالت بعضها

تعتبر من المعجزات التى لم يصـــل العالم حتى اليوم الى فك أسرارها ، رغم التقدم الآلى والتكنولوجى وانجازات العصر الحديث المبهرة ، هذا الى جانب تقدمهم المذهل فى الفنون المختلفة ، كالعمارة والنحت والتشكيل والتلوين والرياضة البدنية والرقص التوقيعى ، ولعل الآثار الموجودة شامخة حتى الآن ، تقف شاهدا لا يدع مجالا للشك ودليلا دائما يعترف به العالم على حضـارة مصر التى تعتبر أم الحضـارات التى عرفتها البشرية ، والتى قامت على أكتافها الحضـارات الأخرى التالية لها ،كما سنرى فيما بعد •

أما عن الموسيقى (وهى موضوعنا) عند قدماء المصريين ، فمن الصعب الرجوع الى أبعد مما تكشف عنه الدراسات الأثرية والمقارنة حيث أنه كان من المنتظر أن نجد على ضفاف النيل شعبا فطريا بدائيـا محدود الخبرة الموسيقية ، شأنه فى ذلك شأن الشـعوب الأخرى ، وخصوصا المجاورة له ، وأن تنحصر ألحانه وأغانيه على عدد محدود من الدرجات الصـوتية الموسيقية ، وليست له آلات موسيقية ذات أهمية ، اللهم الا آلات الطرق البسيطة التى ما زالت هنـاك شعوب كثيرة على وجه الأرض ، وفى القرن العشرين الميلادى لا تعرف سواها ، وتعيش فى حالة من البداوة عرفتها مصر منذ عصور ما قبل التاريخ •

ولكن المصريين القدماء عبروا تلك المراحـل التطورية بسرعـة وانتقلوا الى بداية أعتاب التحضر الانسانى الحقيقى قبل الآخرين ربما بعشرات الآلاف من السنين بحساب الزمن ، حتى وصلوا الى مرحلة التحضر الذى يمكن تأريخه وتفسـيره وتحقيقه من خـلال منجزات ما زالت باقية حتى اليوم ، وتقف شاهدة على نفسـها تعلن وجودها وكيانها التى لم تستطع السنين أن تمحها أو تلغى وجودها وتحجبها عن أعين التاريخ •

وهكذا كانت على أرض مصر حضارة موسيقية ناضجة واعيـة لها ألحانها وأسـلوبها وطابعها ، ولها آلات موسيقية متطورة كاملة التركيب والصناعة ، سواء الآلات الايقاعية أو الطرق بأنواعها وأشكالها وأحجامها المختلفـة والمتنوعة ، والتى لم يعرفها سـواهم حتى ذلك التاريخ ، الى جانب آلات النفخ المتنوعة الأشكال والأحجام كذلك ، ثم الآلات الوترية المتباينة ، وكلها تنم عن وجود الانسان الواعى كامل التطور والتحضر عارف لـما حوله ولـما يفعل ، وكيف يفكر ويعمل ويستفيد من كل الامكانات المتاحة له ، ويعمل فكره ومواهبه وقدراته فيما يموقه ويقف أمامه من مشاكل تحد من تطلعاته ، ليتفوق على أقرانه من البشر الآخرين على الأرض •

وقد وجدت فى الآثـار المصرية من الآلات الموسيقية الأعـداد الكافية السليمة بشـكل يدعو للدهشة والاعجاب ، وبعضها تتراوح فيه نسبة التلفيات ، ومن العجيب أن بعض تلك الآلات أمكن العزف عليها بالفعل وبسهولة ويسر ، كأنها صنعت لعازف اليوم ، الى جانب صناعتها المبهرة الدقة والجمال والزخرفة الرائعة التى تصل الى حـد الاعجاز الفنى ، حتى قد يصـل الأمر الى اعتبار أن صناعة مثيل لها ومضاهاتها شىء عسير المنال ، كما فى حالة ــ آلة الجنك (الهارب) ــ والآلات الأخرى التى توجد حاليا فى متاحف العالم المختلفة مثل باريس ولندن وبرلين والقاهرة ، وتعتبر كنوزا فنية وتراثا انسانيا لا يضاهى ولا يقدر بثمن ، الى جانب الأبواق والقيثارات التى عثر عليها سليمة تماما ، أو محطمة بشـكل لا يمكن ترميمه ، ولكنها على أية حال تدلنا على معلومات كافية عن تركيب الآلة وتصنيعها وحجمها وعدد الدرجات الصوتية التى يمكن عزفها عليها •

وقد كانت للحضـارة المصرية القديمـة دورا هاما فى العنايـة بالموسيقى والموسيقيين ، تشملهم الدولة والشعب بالرعاية والاعزاز

والتكريم ، ولا تسمح بممارستها الا الكهنة واخيار الشعب من الموهوبين الذين يتم اعدادهم لذلك بشكل خاص ، مثلما اهتموا بصناعة وتطوير الآلات الموسيقية وتحسين امكاناتها الصوتية والفنية وتجميلها ، والبحث فى نظريات الموسيقى والصياغة الجيدة للالحان ، وتركيب السلالم الموسيقية المستخدمة .

ومن الغريب أنه فى الوقت الذى دون فيه المصريون القدماء أخبارهم وتراجمهم ورسائلهم ، حتى نصوص أغانيهم وصلواتهم ، كانوا فى نفس الوقت حريصون كل الحرص على عدم كتابة أسرارهم فى الطب وفى الفلك والتحنيط والعلوم والصناعات ، حتى لا يسطو عليها أحد ، يتوارثونها جيلا عن جيل فيما بينهم فقط ، يعلمها الكهنة الكبار للصغار ولأبناء الطبقة الخاصة من الملوك والأمراء .

ولنفس الأسباب لم يقوموا بتدوين ألحانهم وموسيقاهم ، لذلك فهذا الأمر يعنى بالنسبة لنا أمرين :

أما انهم لم يتوصلوا الى طريقة واضحة للتدوين الموسيقى وبشكل أو بآخر ، واما أنهم دونوه بالفعل وبطريقة غامضة لا يعرفها سواهم حرصا على كيانها وعدم تداولها خارج زمام سيطرتهم ، وبشكل لم نستطع نحن حتى اليوم أن نكشف رموزها وتتعرف عليها .

لذلك فان الدراسة والبحث فى هذا المجال أصبح من الصعوبة بمكان ، ولم يعد أمام الدارس الا أن يستشف من الصور واللوحات والتماثيل الخرساء ، ومن المخلفات التى تركوها للآلات محطمة أو سليمة ، شكل الممارسة الموسيقية وعدد الأصوات المستخدمة وتركيبها .

أما كيف كانت الألحان تماما ، وكيف كانت تنطق تلك النصوص ليصبح لها مدلولا صوتيا ، فهذا صعب المنال .

الا أن تقدم علوم الآثار عامة وعلم المصريات Egyptology واكتشاف اللغة الهيروغليفية والاكتشافات الأثرية المتتالية ، ساعدت علماء الموسيقى الى حد كبير على معالجة هـذا الموضوع فى ضـوء العلم الحديث ، وصححت الكثير من الوقائع والحقائق عن النظريات الموسيقية الفرعونية التى كانت غامضة من قبل ، بينما أصبحت المعلومات عن شتى أمور ونواحى الحيـاة الفرعونية واضحة ثابتة مؤكدة يؤيدها العلم ، ويصدقها التاريخ •

وينقسم تاريخ مصر الفرعونية الى ثلاثين (٣٠) أسرة تبدأ من الأسرة الأولى التى أسسها الملك ــ مينا ــ حوالى عام ٣٤٠٠ قبل الميلاد ، وتنتهى مع بداية التاريخ الميلادى تقريبا •

ولكن لابد ألا يفهم من ذلك أن هذا التاريخ القديم هو تحديد لبداية المدنية المصرية ، أو بداية ظهور منابع الحضـارة ، أو لبدايـة ظهور الآلات الموسيقية أو الممارسة الموسيقية بشكل منتظم ، ولكن من المعروف أن الباحثين الأثريين ، كشفوا عن أنه كانت على أرض مصر حضـارة واضحة الأركان علما وفنا وصـناعة وعمران منذ حـوالى ٨٠٠٠ عام مضت ، وقد استشفوا ذلك من النقوش القديمة التى تكشف عن تلك الفترة ، والتى تؤكد أنها من عهد ما قبل الأسر •

فمن المـألوف أن نجد نقوشا من تلك العصور البعيدة ، تبين صـورا للناى الطويل ذو الثقوب ، والأعـواد الصـغيرة المتنوعة ، والمصفقات وآلات الطرق بأنواعها المختلفة •

وتنقسم الحضارة المصرية القديمة الى ثلاث دول هى :

الدولة الحديثة : من الأسرة الأولى الى الأسرة ١١
الدولة الوسطى : من الأسرة ١٢ الى الأسرة ١٧
الدولة الحديثة : من الأسرة ١٨ الى الأسرة ٣٠

أولا — الدولة المصرية القديمة :

تمتد الدولة المصرية القديمة من الأسرة الأولى حوالى عام ٣٤٠٠ ق٠م ، وحتى الأسرة الحادية عشرة حوالى عام ٢٠٠٠ ق٠م ، وقد كانت لها مدنية موسيقية مهذبة تجاوزت شوطا كبيرا من الارتقاء ومن التقدم ، فقد ظهرت بها نوعيات متعددة من الآلات الموسيقية بنوعياتها كما عرفت منذ بدايتها تكوين الفرق الموسيقية المنظمة بشكل ثابت يعتمد فى العادة على ثلاثة عناصر أساسية فى تشكيلها هى :

١ — الغنـــاء :

كان المغنى هو العنصر الأساسى فى تلك الفترة وهو القائد للفرقة الموسيقية ، كما توضح لنا اللوحات التى تتحدث عنها ، وكان المغنى عادة ما يجلس على الأرض جاثيا على ركبته ، بينما يصفق بيديه على الوحدة الزمنية ، ويلوح أحيانا فى الهواء حسب خطوات الانتقالات اللحنية للمقطوعة المغناة ، كأنما يقود بذلك زملاءه العازفين على الآلات الأخرى مثل — الجنك — الأعواد الصغيرة — الناى ، هـذا الى جانب تعبيره عن احساسه وانفعاله وتأثره باللحن الذى يؤديه .

ويعترف علماء الموسيقى الأوروبية ، بأن حركات اليد تلك والتى يقوم بها المغنى المصرى القديم ، تعتبر أحد الأصـول الأولى لبدايات التدوين الموسيقى الذى أطلقوا عليـه (لغة اليد ، أو الشيرونوميا) Cheironomie وهو نفس التعبير أو المعنى الذى أطلقه الفراعنة أنفسهم على هـذا الأسلوب بالهيروغليفية وهو (حسيت ام جرت) وترجمته الحرفية هى (الموسيقى بواسطة اليد) ، وبعد ذلك بأربعـة آلاف عام ، وفى عصر النهضـة الأوروبية ، استعملت أوروبا هـذا الأسلوب فيما يسمى بالتدوين بالاشارات والرموز Neumes وهو الأسلوب الذى يوضح اتجاه الحركة اللحنية .

وهذا الأسلوب المصرى القديم جدا ، مازال يستخدم حتى الآن فى تدريس الموسيقى والغناء خصوصا للأطفال ، كأسلوب حديث فى التربية الموسيقية ، وهو يعتبر فن كتابة ورسم الموسيقى فى الهواء ، حيث أن كل نغمة من درجات السلم الموسيقى لها حركة ووضع خاص باليد يتشكل ليبينها ويوضحها .

وكما يبدو من اللوحات الأثرية عن تلك الفترة ، فان المغنى يغمض عينيه قليلا ، ويقلص أنفه ويشد عضـلات رقبته ، مما يبدو أن الغناء كان أنفيا ومن درجات حادة تحتاج هذا التوتر العضلى ، أو ربما كان معظم المغنين من العميان (كما هو فى معظم القراء والمرتلين المصريين المسـلمين حتى عهد قريب) كمـا كان المغنى يضـع كفه اليسرى خلف أذنه وتجاه خده ، لتساعده على عمل الترعيدات التى يريدها ، وليستطيع سماع نفسه جيدا ، وهـذا الأسـلوب مازال منتشرا حتى أيامنا هذه كعادة مصرية قديمة ، خصـوصا عند المغنين القدامى من المشايخ والمقرئين .



(شـكل ٢٤)
فرقة موسيقية من عازفوا الجنك والناى والصفقون من العميان

ومن أشهر مغنات الدولة القديمة كانت (حم رع) التى كانت رئيسة المغنيات والوصيفات الملكيات ، الى جانب رؤساء الأغـانى الملكية مثل : سنفرو نفر ، مرى بتاح ، الى جانب الأعداد الضخمة من

مجاميع المغنين والمغنيات (الكورس) فى فرق المعابد أو فى فرق قصر الملك والأمراء .

٢ ـ العازفون على الجنك :

صنع الموسيقيون الفراعنة منذ الدولة القديمة أنواعا متعددة من آلات ـ الجنك ـ (الصنج) فمنها الصغير والكبير والمتوسط ، ولكل منها استعماله الخاص ، فالجنك الكبير الحجم يوضـع أمام العازف الذى يؤدى عليه وهو واقف فى الأماكن الثابتة مثل المعابد والقصور ، وهو يستعمل يديه معا ، حيث تخصص اليد اليمنى لنبر الأوتار القريبة من جسم العازف ، واليد اليسرى لنبر الأوتار البعيدة ، أو يتم العزف باليد اليمنى فقط ، اذا كان عدد الأوتار محدودا ، والجنك الكبير يشبه آلة الهارب الحديثة المعروفة حاليا ، والتى تستخدم كأحد الآلات الوترية الهامة فى الأوركسترا السيمفونى الحديث ولكن بدون أيـة بدالات ، وهو بالطبع منحدر من تلك الآلة المصرية القديمة جدا .

أما الجنك الصغيرة فهو يوضع على فخذ العازف ، والمتوسط الحجم فيوضع على الكتف أثناء السير فى المواكب والاحتفالات الملكية والطقوس الدينية فى المعابد .

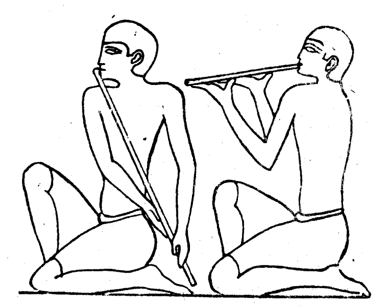
٣ ـ عازفـو النـاى :

لأن آلة ـ الناى ـ المصرية القديمة المصنوعة من أعواد الغاب ، وبنفس الصـورة المعروف بها حاليا فى مصر والبـلاد العربية ، آلة رقيقة الصـوت هادئة . كان يتراوح عدد العازفين عليها فى الفرقـة الموسيقية القديمة من واحد حتى ثمانية أفراد وربما أكثر من ذلك .

ففى الصـور والنقوش الموجودة فى المعابـد والمتحف المصرى ما يوضح تلك الفكرة ، رغم أن النقوش لا تمثل الحقيقة الا بشـكل



(شكل ٢٥)
من مقابر طيبة فى الدولة القديمة المصرية عازفان على الجنك



(شكل ٢٦)
عازفان على الناى والمزمار من الدولة القديمة

مختصر ومحدود ، وهو فى العادة تصــوير لمجرد قطــاع من حدود الرؤية وفى حدود المساحة بالنسبة للفنان النحات .

وقد وجد فى بعض اللوحـــات عددا من العازفين على الناى ، مع الدفوف والمصفقين فقط ، وهــذا دليل على أهمية تلك الآلة ، وعلى الاحساس الرقيق المرهف الذى كان يتمتع به أجدادنا الفراعنة .

وقد توفرت فى الدولة القديمة الآلات الموسيقية بأنواعها وفصائلها الثلاثة ، والتى يمكن تفصيلها فى التالى :

أولا ــ الآلات الايقاعية :

الآلات الايقاعية ، من أقدم أنواع الآلات الموسيقية التى عرفها الانسان ، وعادة ما يقتصر دورها على ضبط الايقــاع والزمن وعلى تنظيمه وتقويته ، لذلك لعبت الأداة الايقاعية دورا هاما فى الموسيقى الفرعونية ، ولكن بشكل مهذب راق وهادىء ووقور ، دون صخب وضجيج ، خصوصا فى مصاحبة الرقصــات والحفلات الملكية ، وفى المعــابد .

والآلات الايقاعية التى عرفتها الدولة المصرية القديمة هى :

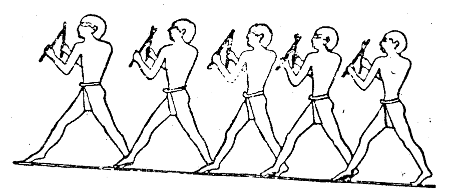
١ ــ المصفقــات :

صنع الانسان المصرى المصفقات على اختــلاف نوعياتها ، لكى يستعيض بها عن الدق باليدين أو القدمين ، وقد تفنن المصرى القديم فى صناعتها وتشكيلها وزخرفتها ، وكانت تصنع من الخشب او الحجارة أو العظام أو العاج أو المعادن التى عرفوها وعرفوا كيفية سباكتها ثم تشكيلها ، وقد شكلوا من تلك المواد المصفقات التالية :

(أ) القضبان المصفقة :

وهى عبارة عن عصى رفيعة نوعا ، عادة ما تصــنع من الخشب

وطولها يتراوح بين ٥٠ الى ٨٠ سم ، وتضرب ببعضها البعض كما هو واضح فى النقوش التى وجدت فى مخلفات الأسرة الخامســة بالمقبرة رقم ١٥ ببنى حسن بالمنيا •



(شـكل ٢٧)

(ب) الأذرع المصفقــة :

وهى عادة ما تنحت من الخشب لتمثل شــكل اليد أو الذراع والأصابع بدقة شديدة تدعو الى الدهشة وتشهد على براعة النحات والفنان المصرى القديم ، وهى تصنع فى أحجام وأطوال مختلفة لكى تعطى درجات صــوتية متباينة ، كما تصنع أحيانا من العاج أو العظام ويوجد منها فى المتحف المصرى ببرلين نماذج عديدة •

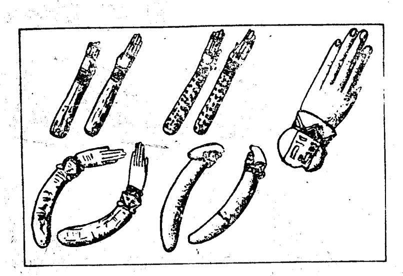
(ج) الأرجــل المصفقة :

وهى نوع من المصفقات تصنع وتتشــكل على صــورة الأرجل وتستخدم مزدوجة فى أحجام مختلفة ، كما قد تصنع أيضا من الخشب ، ولها نماذج كثيرة فى متحف برلين كذلك •

(د) الألواح المصفقــة :

وهى ألواح خشبية طولها حوالى ٤٠ سم تقريبا ، وتضرب ببعضها

البعض لتصدر صوتا ايقاعيا ، يستخدم فى تأكيد وتوضيح الضغوط القوية فى الأزمنة الموسيقية .



(شكل ٢٨)

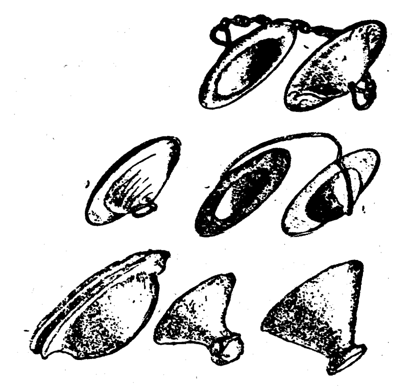
المصفقات المصرية الذرع ورؤوس

(هـ) الرؤوس المصفقة :

وهى أيضا تصنع على شكل رأس الانسان أو الحيوان أو الطيور، ولها مقبض تمسك منه لتطرق ببعضها البعض ، كما صنعت أيضا من المعادن أو الخشب أو العظام أحيانا .

٢ - الأجراس والجلاجل :

كانت الأجراس والجلاجل تصنع عادة من البرونز على شكل نصف بيضة يخترقها سلك من الحديد لكى تعلق أو تمسك منه ، بينما يكون طرفه الثانى ممتدا الى داخل الجرس وينتهى بالتواء كروى ثقيل ، لكى يقرع الجدران المحيطة به عند الاهتزاز أو الرج .



(شكل ٢٩)

الاجراس والصاجات والصنوج المصرية القديمة

٣ ـ الشخاليل :

وجدت من الشخاليل نوعيات متعددة ، ومنها نماذج سليمة رائعة التركيب والتشكيل موجود فى المتاحف المصرية بالقاهرة وفى برلين وغيرها ، وهى تشبه الى حد كبير الشخاليل الشعبية المصرية التى تباع حاليا فى الأسواق الشعبية وفى الأعياد للأطفال .

وهذه الشخاليل كانت تصنع من الخوص أو البوص المجدول (الناب) ، ولها مقبض لليد مصنوع من الخيزران ، وتكون على شكل

كمثرى مقفلة تماما ، وبداخلهـا قطع من الزجـاج أو المعدن الرقيق كالصفيح لكى تحدث صوتا مشخللا عند الرج أو الاهتزاز .

٤ ـ السيستروم او الصلاصل :

وهى أداة معدنيـة ايقاعية ما زالت مستخدمة فى مصر وأماكن متفرقة من العالم حتى اليوم ، وهى تحدث صوتا معدنيا (صليل) وكانت فى الدولة المصرية القديمة خاصة بالمعابد فقط . لذلك صنعت من البرونز ، كما كانت تصنع من الذهب الخالص أحيانا لكبار رجال الكهنة والملوك ، ولها مقبض يتراوح طوله بين ١٢ ـ ١٥ سم ، ويعرف منها عدة أنواع مثل :

(ا) السيستروم المعدنى :

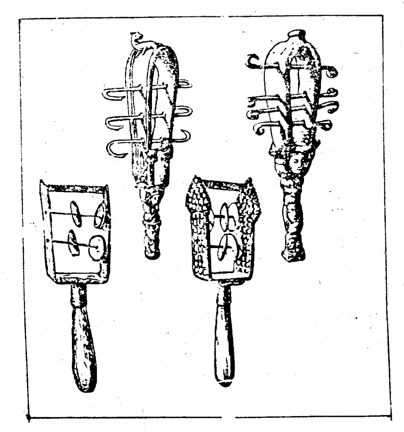
وهى قضيب مزوى على شكل حرف U أو على شكل حـدوة الحصان ، ومن أسفلها يتدلى مقبض لليد ، بينما طرفى الحدوة يخترقها ثلاثة أو أربعة أسـلاك معدنية نهايتها من الأطراف الخارجية ملتوية فى اتجاه عكس بعضها البعض ، حيث تنزلق الأسلاك تلك داخل الثقوب لترتطم بجدارى القضيب عند تحريك الآلة ، مصـدرة صوتا معدنيا رقيقا ، وأحيانا كانت توضـع داخل السلوك قطع معدنية تشبه الفلوس أو القروش المثقوبة ، لكى تنزلق على الأسـلاك وترتطم بالجـدران ببعضها البعض لكى تزيد من قوة ووضوح الصوت المسموع .

(ب) السيستروم الناقوسى :

وهو عبارة عن ناقوس مستطيل متصل بمقبض اليد ، ويتخلله من الداخـل قضيبان أو ثلاثة تتحرك داخله . محدثة صـوتا معدنيا عند الاهتزاز لارتطامها بالجدران ، وقد يزخرف الناقوس والمقبض على شكل الآلة ـ هاتور ـ .

وقد كان استخدام السيستروم بأنواعه قاصرا على النساء من الكهنة ، وذلك لاعتقاد الفراعنة أن صليل المعادن يبعد الشياطين ويبعد

المخاوف عنهم ، كما كان يستخدم فى الحفلات والأعياد والمناسبات السارة أحيانا ، لهذا فالسيستروم يعد رمزا للديانة المصرية القديمة ، وأيضا رمزا للموسيقى عندهم .



(شكل ٢٠)
السيستروم المصرى بانواعه

وما زالت تلك الوسيلة مستخدمة حتى اليوم فى الشعائر القبطية وفى أذكار الطرق الصوفية الاسلامية ، وان استبدلت بالقضبان والمثلثات والصاجات المعدنية الصغيرة . كما انتقل استخدام تلك النوعية من الآلات الايقاعية وفكرتها الى الحضارات الأخرى المجاورة، والحضارات التى جاءت بعدها بآلاف السنين .

ومما هو جـدير بالذكر ، أن الآلات السابقة كلهـا من الآلات الايقاعية البسيطة ذاتية التصويت Idiophone والتى يصدر فيها الصـوت بواسطة تذبذب جسم الآلة أو الأداة نفسها كاملا بعد طرقه بواسطة جسم مشابه ، أو أية آداة أخرى ، أو بالرج والاهتزاز ، وبالطبع لا يوجد لها صندوق مصوت يتم من خلاله تكبير الصـوت وتضخيمه •

٥ ـ الطبـول :

رغم توصل المصريين القدماء الى آلات النفخ والآلات الوترية بنوعياتها العديدة (كما سـنرى) وكذلك الآلات الايقاعية ذاتيـة التصـويت الا أن ذكر الطبول أو نقشـها فى تلك الفترة من الدولة القديمة كان شبه معدوم أو نادر ، ربما لأنها كانت فى نظرهم آلات تافهة بسيطة أو منحطة غير ذات أهمية ، وشيئا لا يستحق الاشـارة اليه وذكره ، بجوار ما أنجزوه من حضارة ومعارف واكتشافات كبيرة، اللهم الا نموذج واحد لآلة طبل وجدت فى مقابر بنى حسن بالمنيا ، من الأسرة الثانية عشرة ، أى فى بداية الدولة الوسطى •

ثانيـا ـ آلات النفـخ :

عرف المصريون القدماء منذ الدولة القديمة ، آلات النفخ المتعددة، البسيطة ذات النفخ المباشر فى العمود الهوائى كالنايات ، ولكن صنعوا منها النايات القصيرة ذات الصوت الحاد والطويلة ذات الطبقة الصوتية الغليظة ، الى جانب أهم آلات النفخ التى عرفتها الحضارات القديمة ونقلتها عن المصريين ؛ وهو المزمار المزدوج •

١ ـ النـاى :

وهو قريب الشـبه جدا من الناى المعروف حاليا فى مصر وفى

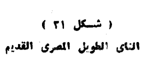
البلاد العربية ، ويعزف أيضا بنفس الطريقة المستخدمة الآن ، حيث يمسكه العازف مائلا الى اليسار نافخا فيه على حافة الفتحة العليا للأنبوبة التى تبرد وتسوى لكى ينكسر عليها الهواء المضغوط المرسل من فم العازف لكى يتردد داخل الأنبوبة صوته الرقيق المميز ، وكان الناى يصنع كذلك من أعواد الغاب ، أو من قصبة محوفة من الخشب مفتوحة الطرفين .

والناى هو أحد العناصر الأساسية الثلاثة التى تتكون منها الفرقة الموسيقية فى الدولة القديمة ، وكان يستعمل منه نوعان :

النـاى الطويـل :

يقرب طوله من قامة العازف وهو واقف ، وبالطبع فهو صعب العزف لأن طوله يحتاج الى قوة نفخ شديدة ، كما أن الطبقة الصوتية منخفضة جدا لذلك السبب ، وهو يمثل أحد أنابيب المزمار المزدوج ، التى تؤدى فى العادة درجة الباص الغليظة الممتدة (البيدال) كما سنرى فيما بعد ان شاء الله .





(شكل ٣١)
الناى الطويل المصرى القديم

النـاى القصـير : ١

وهو الأكثر استعمالا وشـيوعا ، حيث يبلغ طوله حـوالى من ٦٠ ــ ٨٠ سـم ، وعلى جانبيه ثقوب تبلغ من ٢ ــ ٤ ثقبا ، وهى تستخدم فى زيادة عدد الأصوات المستخرجة من الآلة لتساهم فى تشكيل حركة لحنية أكثر ثراء •

ويستخدم العازف الناى القصير وهو جاث على احدى ركبتيه ، رافعا الأخرى وممسكا الآلة مائلة من الفم الى الجهة اليسرى عادة •

وأقدم صور للناى عثر عليها كانت منقوشـة على الارتواز فى نقوش ما قبل الأسر ، ومن الملاحظ أن الرجال كانوا يقومون فقط بعزف الناى فى الدولة القديمة ، بينما وجدت نقوش من الدولة الوسـطى للنساء وهن يعزفن عليه •

وكان العازف يستخدم عدة نايات مختلفة الأطوال ، ويختلف فيها عدد الثقوب ، حتى يستطيع أن يؤدى ألحـانا مختلفـة التنوع والطبقات الصوتية وهذا الأسلوب مازال يستخدمه عازفو الناى حتى اليوم فى الفرق الموسيقية العربيـة والشرقية ، وذلك حين يحتفظون بحقيبة مليئة بالنايات لكافة المقامات وعلى مختلف الطبقات الصـوتية الصغيرة والكبيرة •

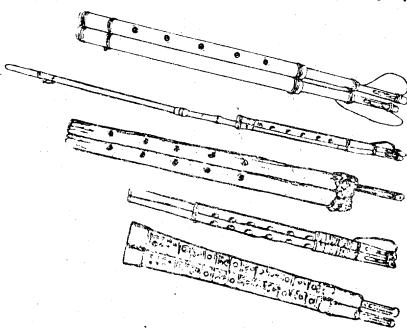
٢ ــ الزمـار المزدوج :

المزمار المزدوج كما هو مفهوم من التسمية عبارة عن أنبوبتان من الغاب أو من الخشب المجوف ، متلاصقتان من عند الجزء الذى يكون فى فم العازف وحيث يلتقيان ، ثم يفترقان بعد ذلك فى انفراج وتباعد ، والأنبوبتان أحداهما وهى الأطول ليس بها ثقوب ، بل تصـدر درجة صوتية واحدة ممتدة ثابتة ، لتكون بمثابة أرضية Pedal Note بينما الأنبوبة الثانية ، بها عدة ثقوب تتحرك عليها أنامل العازف وهو يؤدى الحركة للحن الأساسى للمقطوعة (الميلودية) •

٢٠٧

والمزمار المزدوج يشبه تماما من حيث الفكرة ، آلة الأرغول ـ المصرية ـ التى مازالت مستخدمة الى اليوم فى الفرق الشعبية الفلاحية والصعيدية والبدوية كذلك ، ولكن الفرق بينهما يتمثل فى أن الأراغيل الحالية بأنواعها واسمائها المختلفة ، تكون الأنبوبتان فيها متلاصقتان معا ، واحداهما أيضا قصيرة تبلغ فى المتوسط حوالى ٨٠ سم ، بينما يصل طول الأخرى الى حوالى طول قامة العازف متجهة الى أسفل الأرض فى بعض النوعيات بينما يقل طولها فى الأخرى • وهذا يبين بوضوح أن الأرغول ـ المعروف الى اليوم ، هو كذلك آلة مصرية صميمة قلبا وقالبا وآلة قديمة جدا قدم الحضارة المصرية •

والمزمار المزدوج لم يكن من العناصر الهامة الرئيسية فى الفرقة المصرية فى الدولة القديمة ، وخصوصا فى المعابد ، بينما كان يستخدم كآلة رئيسية فى الحفلات والمناسبات الملكية والدنيوية فقط خاصة باللهو والمسرات •



(شكل ٣٢)
نوعيات مختلفة المزامير

ثالثا — الآلات الوترية :

من البديهى أن العثور على آلات وترية الى جانب الناى فى آثار الدولة القديمة ، لهو دليل على مدى التقدم والتطور الحضارى الذى وصل اليه الانسان المصرى فى هذه الفترة (حوالى ٣٠٠٠ عام ق٠م) علما بأن الآلة الوترية (كما ذكرنا من قبل) كانت نهاية المطاف فى التقدم الموسيقى بالنسبة للحضارات الأخرى ، لما لها من مواصفات خاصة وتجهيزات معينة لا يتوصل اليها الا انسان له كفاءات معينة وقدرات عقلية وخبرات عالية ، فما بالك اذا كان ذلك متاحا للمصريين فى الدولة القديمة ٠

ولم توضح النقوش فى الدولة القديمة ، ولم تكشف سوى عن آلة نبر وترية واحدة هى الجنك (الصنج) الزاوى أو المنحنى أو المقوس ، وهو عبارة عن (هارب — Harp)صغير نوعا بسيط التركيب ، حيث يوجد فى نقوش الأسرة الرابعة من تلك الدولة ، آلة من هذا النوع كاملة التكوين والصناعة بصندوقها المصوت وأوتارها العديدة (انظر شكل ٢٠ ، ٢٥) ٠

***

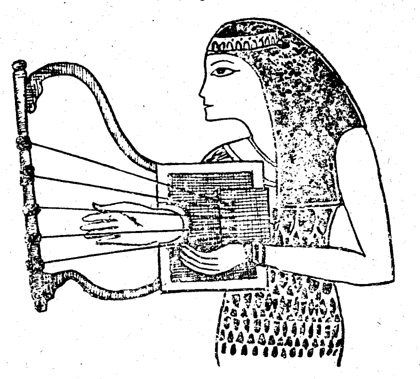
الدولة الوسطى

تشتمل الدولة الوسطى على ستة (٦) أسر فقط ، من الأسرة الثانية عشرة حتى الأسرة السابعة عشرة ، والتى ظلت تحكم مصر حوالى ٤٠٠ عام وحتى ١٦٠٠ ق٠م ، وفيها لم تخرج الموسيقى كثيرا عن الشكل والاطار العام لموسيقى الدولة القديمة ، حيث لم يجد هناك تطورا كبيرا فى الآلات الموسيقية ، مثل الآلات الايقاعية وآلات النفخ ، فقد ظلت على ما هى عليه تقريبا ٠

أما التطور الجدير بالذكر ، فقد كان فى حقل الآلات الوترية ، فقد ظهرت ولأول مرة فى عهد الدولة الوسطى المصرية آلة ــ الكنارة ، وهى تشبه آلة الطنبورة النوبيــة تماما من حيث الفكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأسلوب الضبط وطريقة العزف ، كما تشبه قريبتها آلة السمسمية ــ المعروفة فى منطقة القناة (بورسعيد والاسماعيلية والسويس وسيناء كذلك) مع اختلاف طريقة الضبط والتسوية فقط ٠

وتلك الآلة لم تنتشر ويعم استمالها بشكل كبير الا فى عهد الدولة الحديثة ، حيث سيتم شرحها وعرضها بالتفصيل ٠

وقد كانت الألحان فى موسيقى الدولة القديمة والوسطى متناسبة تماما مع الامكانات البسيطة للآلات الموجودة والمستعملة ، فموسيقاهم



(شكل ٢٣)
كنارة من الدولة الوسطى

هادئة معتدلة تدور فى حيز لحنى ضيق نوعا بأوتارها المصنوعة من ليف النخيل الذى لا يعطى بالطبع أصواتا قوية واضحة ، بينما كان — الناى كذلك رقيقا خافت الصوت .

أما المغنى فكان يبدو هادىء الصوت خافتا لا يفتح فمه الا باليسير ، وذلك على النحو الذى نشاهده فى النقوش من تلك الفترة رغم أن المغنى كان يعتبر من أهم العناصر فى الفرقة الموسيقية حينئذ ؛ ولعل النحات المصرى القديم كان دقيق التصوير والتعبير عن الواقع ، فنجد أن معظم اللوحات التى تمثل صورا للحفلات الملكية أو الطقوس فى المعابد توضح الشكل الموسيقى الذى كانت عليه ، فنرى المغنى لا يكاد يفتح فاه ؛ وهذا يؤكد أنه كان يؤدى فى الغالب

درجات صوتية محدودة متوسطة وبهدوء ، حيث أن المغنى فى هـذه الحالة لا يضطر الى فتح فمه الا بالاتساع الذى يتناسب مع الدرجة الصـوتية الموسيقية التى يريدها ، وحسب التعبـير الذى يعبر عنه ، فكلما تناول درجة حادة نوعا ازداد اتساع فتحة الفم ، وكذلك كلما أراد أن يغنى بصـوت جهورى قوى •

وعليه فقد كانت الموسيقى ملائمـة تماما لشعب معتدل يعمـل ويتسلى فى هدوء وفى طمأنينة ، كما كانت للموسيقى جلالها وقدسيتها ، فهى فى خدمة الدين بالدرجة الأولى ، وتتم ممارستها أصلا فى المعابد حسب الطقوس المحددة والشعائر التى تقتضى الخشوع والجد ، بعيدا عن كل مظاهر الاسراف والسفه •

بل وقد كانت للموسيقى والموسيقيين المكانة العالية والتقـدير الخاص من الملوك والحكام ومن الشعب أيضا •

أما السلم الموسيقى المستخدم ، فكان السلم الخماسى الخـالى من أنصاف الدرجات ، حيث أنه من الملاحظ أن الآلات تدلنا على ذلك ، وخصوصا آلات النفخ فى الدولتين القديمة والوسطى كانت ذات ثقوب تتراوح بين ثقب واحد الى أربعة ثقوب ، وهـذا يعنى أن الآلة يمكنها أن تصدر خمس درجات فقط ، أما آلة الجنك ــ فمن النادر أن يزيد عدد أوتارها عن خمسة ، وان زادت على ذلك فيكون الوتر أو الوترين الزائدين غير ذات أهميـة فى صلب تكوين اللحن الأسـاسى وغير رئيسيين •

***

الرقص والموسـيقى

يعتبر الرقص من أقدم الفنون الجميلة التى مارسـها الانسان وبالطبع فقد مارسه المصرى القديم ، السباق دائما الى كل ما هـو جميل وحضارى ، ولكن ليس بالشكل البدائى والهمجى التى تمارسه الشعوب البدائية الأخرى ، انما فى أرقى صـورة كفن وأداة للتعبير المهذب الراقى المتناسق الخطوات والحركات الدقيقة غير العشوائية .

أما عن الرقص فى حد ذاته ، فقد أحس الانســان بفطرته الى أهمية الحركة والايقاع المنظم ، وما لهما من أثر بين فى هز مشاعره ووجدانه ، وذلك قبل أن يعرف لغة التخاطب ، لذلك تستخدمه كل القبائل والشعوب الفطرية والمدنيات القديمة كأداة ووسيلة للتواصل والتفاهم والتعبير ، حتى عن الغيبيات والأمور التى يصعب التعبير عنها بالكلمـة والصوت أحيانا ، وكان الوسيلة المثلى لطقوس العبـادات الوثنيـة ومراسيم تقديم القرابين ، وفى أعمـال السحر وطرد الأرواح الشريرة واستعطاف القوى الخيرة ، والعلاج والولادة ، والصيد والحرب ، الى جانب كونه الأداة الهامة فى حفـلات العرس وأعيـاد الحصـاد والزراعة ... الخ .

وعليه فلم يكن الرقص عند المصريين القدماء لهوا وترفا أو نقيصة أو شيئا مزريا يجب البعد عنه ، بل أنه وعلى العكس ، كان عملا له

قدسيته واحترامه ، تجلة التقاليد وتقره فى الحدود المرسومة له وبالشكل الواجب اتباعه وممارسته .

لذلك كان اتصال الموسيقى بالرقص وثيقا ، ولم تكن آلات الطرق الا وسيلة لتنظيم حركات الرقص الايقاعية وتقويتها ، حيث ظلت تلك الآلات ملازمة للرقص منذ اكتشافها وحتى أيامنا هذه ، الى جانب أن الشعوب البدائية والفطرية والمدنيات القديمة لم تعرف الغناء الا مقرونا بالايقاع ثم بالرقص ، لذلك كانت الموسيقى بعنصريها الأساسيين — الايقاع والنغم فى خدمة الرقص الى أبعد مدى ان لم تكن وقفا عليه فى البداية .

كما كان الرقص عند قدماء المصريين رمزا للمسرات والأفراح وركنا أساسيا فى مظاهر الأعياد ، فالفلاح عند نضج محصوله يقدم أول ما يجنيه منه الى الآلهة ، قربانا وعرفانا بالجميل ، ويرقص لها فرحا وشكرا ، الى جانب أن الرقص كان كذلك ركنا أساسيا فى أعياد الآلهة وفى طقوس العبادة وشعائرها فى المعابد .

أما حركات الرقص نفسها ، فقد كانت بطيئة هادئة ليس فيها السرعة والعنف تبعا للحركة اللحنية والسرعة التى تؤكدها وتدل عليها النقوش التى خلفوها ، كما أن النقش نفسه يدل على صاحبه الفنان النحات ، كان فى حالة من الهدوء والطمأنينة على حياته وحاله ومعاشه الذى كانت تكفله له الدولة أو السلطة لكى يتفرغ فكره لها ، خصوصا حينما يكون العمل يتم التعامل فيه مع الحجارة الصماء الصلدة مثل الجرانيت ، وهو من أشد أنواع الأحجار الموجودة فى العالم صلادة وقوة ، وهو ما يبدو واضحا فى النقوش والرسوم فى الخطوط الثابتة الواضحة المعالم .

وكان أغلب أشكال الرقص فى الدولتين القديمة والوسطى ،

مما هو معروف بالرقص الجميل ، الذى يقمن به النساء فى البيوت لمسرات الأزواج والسادة ، وهن يرتدين الثياب الشفافة الفضفاضة مع الاغراق فى التزين ، مع أداء الحركة الرشيقة المهذبة بطيئة الخطوات ، وهن يرقصن دائما فى جماعات بنظام دقيق موحد الخطوات ؛ ولا يرفعن أقدامهن عن الأرض الا قليلا ، مع تحريك اليدين فى تشكيلات جميلة فى كل الاتجاهات ، مع التصفيق بالأيدى أو الدق على الفخذين ، ويصاحبهن عادة ثلاثة أو أربعة أخريات فقط للتصفيق ، حفظا وضبطا للايقاع وتنشيط الرقص .

أما المصاحبة من الآلات الموسيقية فكانت غالبا ما تؤدى بآلتى الجنك والناى .

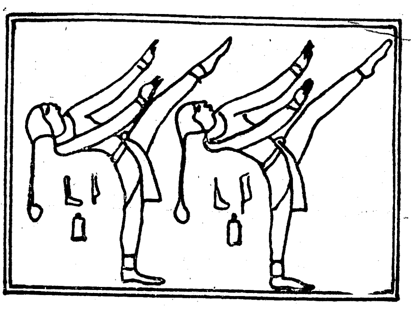


(شكل ٢٤)
الراقصات العازفات على الدفوف والسيستروم

وبالطبع لم يخل الحال من وجود الرقص السريع النشط الذى يقوم به الرجال غالبا ، حيث يقبض الرجل بيديه على قطعتين صغيرتين من الخشب ، يقرعهما ببعض فى أثناء الحركات السريعة القوية تعبيرا عن

حيوية وفتوة الرجولة ، مع استخدام القضبان والرءوس المصفقة ، كما يبدو بوضوح فى النقوش التى خلفتها الأسرة الخامسة •

هذا الى جانب الرقص الفنى ، حيث يوجد فى نقوش الأسرة الخامسة أيضا صورا لنساء يرقصن فى جماعات رقصا نشيطا دقيقا محسوب الخطى ، يماثل رقص الباليه الأوروبى الحديث ، كما وجدت كذلك فى نقوش الدولة الوسطى فى مدافن بنى حسن ، صورا لما يمكن أن نسميه الآن بالرقص التعبيرى التوضيحى ، الذى يعبر ويشير الى أحداث أو مواقف معينة ، مثل التعبير عن قصص الحروب والانتصارات التى حققها الملك ، والتعبير عن حب الشعب وتقديره له •



الرقص الفنى

***

الخلاصـــة :

حين انتهت الأسرة الثالثة عشرة وجاءت الأسرة الرابعة عشرة ، تخاصم الأمراء فيما بينهم وتنازعوا السلطة ، مما أدى الى ضعفهم فى النهايــة ، وتفــكك أواصر الترابط بينهم ، ونتيجــة لذلك ضعفت قوة الدولة والجيش ولم يسهروا على حماية بلدهم وحماية حدودها ، فكان أن أدى ذلك الى تجرأ الأعداء من البرابرة الهكسوس القادمين من الشرق ، الى مهاجمــة مصر عبر الصحراء من ســيناء الخالية من الحماية الواجبة وافدين على خيرات مصر من خطر المجاعات التى حلت ببلادهم .

وهكذا احتلوا مصر قرنا من الزمان ، وكانت هــذه الفترة من أحلك فترات تاريخ مصر القديمة ، ولهذا السبب تجاهلها المصريون بعد ذلك ولم يدونوا شيئا عنها ، ربما خجلا أمام التاريخ والأحفــاد القادمين فيما بعد ، حتى تمكنوا من طردهم واسدال الستار على ذلك العصر المظلم ، وذلك بفضل جهود ملوك الأسرة الثامنة عشرة حوالى عــام ١٦٠٠ ق.م ، وقد قاموا بمحو كل الآثار التى خلفها الهكسوس الذين كانوا مصــدر القلق والكراهية الشديدة لهم ، حتى أنهم لقبوهم بالبرابرة والرعاه احتقارا لشأنهم وتجاهلا لهم .

أما على الجانب الآخر ، فقد استفاد الهكســوس كثيرا ، ومن

بعدهم الأشوريين من خبرة وحضارة المصريين ، ومن تلك الفترة كثيرا ، فقد دخلوا مصر همجيين فارين من الفقر ومن المجاعات ، مستغلين حالة الهدوء والأمن فى مصر التى لم يكن فى حسبان حكامها كما أشرنا اهتماما بذلك . وبالطبع استولى الهكسوس على خيراتها وخبراتها ونقلوها الى بلادهم ، وأخذوا من عمال مصر أمهرهم وأكثرهم خبرة حضارية ، لكى يشيدوا بها حضارتهم التى قامت على أكتاف المصريين، كما سنرى ذلك واضحا فيما بعد عند دراسة موسيقى الحضارة الأشورية ، فهم فى الحقيقة لم يضيفوا أو يبتكروا أو يقدموا شيئا جديدا له أهميته الحضارية والتاريخية .

***

الدولـة الحديثـة

تشـتمل الدولة الحديثـة على أربع عشرة أسرة ، من الأسرة الثامنة عشرة الى الأسرة الثلاثين ، وفى تلك الفترة وفى ظل حكام أقوياء، توغـل المصريون الى أرض الجزيرة (العربيـة) وعبروا البحر حتى المحيط والبحر الأبيض المتوسـط حتى مالطة وكريت والشـواطئ الشرقية وامتدت أملاكهم وفتوحاتهم الى آسيا الصغرى ، واتصـلوا بالمدنية الآسيوية اتصالا وثيقا ، فانتقل بذلك الكثير من علوم وفنون وحضارة مصر الى المدنيات الآسيوية ، كما انتقلت بعض الخصـائص من المدنية الآسيوية الى مصر وتسابق الملوك هنـاك الى تقديم الهدايا يتقربون بها الى الفراعنة حكام شعب مصر •

وقد أثر ذلك بالطبع على الموسـيقى المصرية نتيجة للاتصـال المباشر بين المصريين وجيرانهم وازدهـار التجارة وحـركة الانتقال فيما بينهم ، ولكن الملفت للنظـر أن نرى فى بعض النقوش المصريـة رسوما لعازفين ومغنين وراقصين قصـار القامة نوعا بالنسـبة لحجم المصريين المعتاد فى الرسـوم والتماثيـل ، وهم يلبسون زيا مخالفـا للمصريين ، وهذا يدل بشكل واضح على أن البلاطات المصرية للملوك كانت بها فرقا أجنبية تعزف وتغنى بلغة وموسيقى بلادها •

كما تدل النقوش على أنه كانت فى البـلاط المصرى فرقتـان ، احداهما مصرية والأخرى آسيوية ، وذلك انما يبين مدى التقارب بين



(شكل ٣٦)
فرقة آشورية فى مصر

كل من الحضارتين ومدى المعرفة والثقافة والفن والاطلاع على معارف وفنون الآخرين ، واستعدادهم لتقبل الثقافات والخبرات الأجنبية الأخرى والتعرف على خبراتهم والاستفادة منها .

وكل ذلك يؤكد أيضا على مدى التقارب بين الطابع الموسيقى والأسلوب بين الحضارتين المصرية والآسيوية والاشورية والبابلية الى حد ما ، الى جانب بعض التقارب فى شكل التناول اللحنى ، وهذا ما جعل المصريين يحرصون على أستجلاب تلك الفرق الأجنبية لأنها بالطبع تجد فى نفوسهم بعض التقبل والاستلطاف والا ما استوردوها ، الى جانب ما فيها من الجديد بالنسبة لهم والمشوق والمستحدث .

موسيقى الدولة الحديثة :

حدث الكثير من التغيير والتطور فى موسيقى الدولة الحديثة ، عن موسيقى الدولة القديمة والوسطى ، فالهدوء والاعتدال والبطء

والبساطة ، أصبح محلها موسيقى مخالفة تماما من حيث الصفات والطابع ، وذلك لأن الآلات تبدلت وتطورت وكثرت نوعياتها وتحسنت صناعتها وظهر الجديد منها ، أما الآلات القديمة فقد دخل عليها التعديل والتبديل فى المواد المصنعة منها ٠

وعلى سبيل المثال ، تعددت آلات الجنك — وكبر حجمها وزاد عدد الأوتار ، كما عم انتشار — الكنارة — (الطنبورة) وكان إنتشار المزمار المزدوج الحاد الصوت ليحل محل الناى الطويل الخفيض الصوت ، وتنوع الآلات الايقاعية وتشكلها المتنوع مثل الصنوج التعديل والتبديل فى المواد المصنعة منها ٠

وبذلك أصبحت الموسيقى حادة صاخبة نسبيا عما كانت فى الدولتين السابقتين ، وهو ما يبدو واضحا جليا فى النقوش التى أصبحت تشع نشاطا وحركة وحيوية ، سواء كان ذلك فى موسيقى الرقص أو فى حفلات القصور أو المناسبات العامة ، حتى فى الموسيقى الدينية فى المعابد ، فقد بلغ عدد العازفين فيها والمنشدين المئات ، خصوصا بعد أن بنيت المعابد الكبيرة الضخمة (كما فى معبد الكرنك وأبى سنبل والأقصر) والتى تبلغ أبهاؤها وأعمدتها عشرات الأمتار طولا وعرضا وارتفاعا وهذا يتطلب بالطبع أصواتا قوية هادرة لكى تسمع بها ٠

وقد تطور كذلك السلم الموسيقى المستخدم ، فأصبح سباعيا الى جانب السلم الخماسى الأصلى الذى تطور منه ، والسلم السباعى الذى عرفه الفراعنة يتماثل تماما مع السلم السباعى المعروف حاليا بما فيه من أبعاد كاملة (أتوان) وأنصاف الأبعاد (انظر كيفية التحول من الخماسية الى السباعية فى الباب السابق) ٠

ولكن ليس من الممكن الآن تحديد كيفية ترتيب تلك الأبعاد

بدقة وأى نوع من السلالم كانت (كبيرة وصغيرة أم ملونة أو بهـا درجات متوسـطة كما فى الموسيقى العربية حاليا ...) وهو ما يشكل الصعوبة الكبيرة فى البحث والدراسـة لهذا الموضـوع ، وهو من العسير فى غياب التدوين الموسيقى ، ومن العسـير الجزم بها بدقـة وأمانة علمية ، مع احتمال وجود تلك النظم البنائيـة الموسيقية كلها أو بعضها ، مع ذلك التطور البعيد فى أساليب البناء والتركيب اللحنى والآلات الموسيقية .

الآلات الموسيقية فى الدولة الحديثة

اولا ــ الآلات الوتريـة :

١ ــ العود ذو الرقبة القصيرة :

وهو يشـبه الى حد ما العود المستعمل فى مصر الآن من حيث الفكرة والشكل العام ، وهو عبارة عن صندوق مصوت بيضـاوى الشكل غالبا ، مصنوع من الخشب الثمين رقيق الجدران ، أما الرقبة فهى عبارة عن عمود صغير من الخشب المستدير السميك ، وهو يخترق الصندوق المصوت من داخله كالسهم لكى ينفذ من الناحية الأخرى ، وتثبت فيه بمسامير من الخشب كذلك . وتركب فوقه الأوتـار التى تمتد الى الطرف الآخر من الآلة لتثبت عليه تماما .

وتنبر أوتار العود بريشـة من الخشب ، كانت تعلق عـادة فى الآلة بخيط كى لا يفتقدها العازف ، وقد عثر فى مقابر طيبة على عود من هذا النوع أقرب شبها الى العود المعروف الآن .

٢ ــ العود ذو الرقبـة الطويلة :

وهو يشبه الطنبور أو البذق ــ الذى يستخدم حاليا فى بـلاد الشـام ، وكانت على رقبتـه الطويلة علامات تحدد مواضـع العفق بالأصابع على الأوتار ، والتى يطلق عليها الدساتين ، ففى نقوش من

الأسرة الثامنة عشرة ، يشاهد عود ـ من تلك النوعية تبلغ عدد دساتينه اثنى عشر (١٢) ، ولأن تلك الدساتين متقاربة ، فمن المحتمل أن الدرجات التى تحددها ربما تكون ذات أبعاد صغيرة أو متوسطة ، وكان عدد أوتار ذلك العود (الطنبور المصرى القديم) يتراوح بين وترين أو ثلاثة ، ويوضح لنا ذلك عدد الشراشيب ـ المدلاة من نهاية رقبة الآلة ، والتى كانت كل منها بمثابة نهاية الوتر ومكان ربطه على الرقبة .



(شكل ٣٧ أ)
عود ذو رقبة طويلة له وتر واحد

(شكل ٣٧ ب)
العود ذو الرقبة الطويلة ، من الأسرة ١٨ ق.م (وترين)

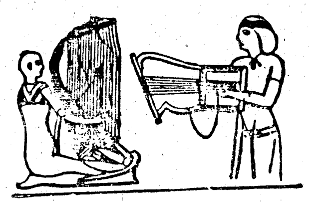
والصندوق المصوت للعود ذو الرقبة الطويلة بيضاوى الشكل فى الغالب أو مستديرا أو سداسى الشكل ، وعلى سطحه توجد ثقوب موزعة بشكل منظم ، أو بدون ثقوب أحيانا .

وكانت الآلة تحمل الى جانب الصدر ، أو توضع رأسية (كما فى الرباب المصرى) ، ويعد ظهور تلك الآلة على النحو الذى سبق توضيحه ، دليلا على ما بلغته المدنية الموسيقية عند القدماء المصريين ، لأن تلك الآلة تعد من أرقى الآلات الوترية التى يتم العفق عليها لاخراج درجات صوتية متعددة من وتر واحد ، وهو أسلوب يعد نهاية المطاف والقمة فى تطور الآلات الموسيقية الوترية ، علما بأن الدولتين القديمة والوسطى ، لم تعرفا فكرة العفق على تلك الأوتار القليلة للحصول على أصوات كثيرة ، ولكنها خصصت لكل درجة صوتية وترا خاصا بها (حرا) يضبط عليها ، لذلك لابد للآلة من عدد كبير من الأوتار يساوى عدد الأصوات المطلوبة ، هذا فى حين أن الطنبور أو العود ذو الرقبة الطويلة فى الدولة الحديثة ، كانت تستطيع أن يستخرج منها ومن الوتر الواحد اثنى عشر صوتا على الأقل للعازف الماهر المتمكن .

٣ — الكنـــارة :

تسمى باللغة المصرية القديمة (كنر) ، واشتق منه التسمية العبرية (كنور) ثم العربية (كنارة) أو قيثارة ، وهى آلة وترية مصنوعة من الخشب تثبت أوتارها فى اطار خشبى قد يكون منتظم الأضلاع ، وقد ظهرت تلك الآلة أولا فى عهد الدولة الوسطى كما سبق أن بينا ، وكان لها فى ذلك العهد خمسة أو ستة أوتار ، زيدت فى الدولة الحديثة الى سبعة أوتار أحيانا .

والآلة تحمل معلقة أفقية أمام الصدر ، وتعفق باليد اليسرى عادة من خلف الآلة بينما تضرب اليد اليمنى الأوتار بريشة خشبية أو بقطعة



(شكل ٣٨)
عازفتان على الجنك والكنارة

من الجلد ، وقد تحمل الآلة رأسية أمام الصدر ، وليس لأوتار هذه الآلة أوتاد أو مفاتيح تضبط بها كما فى آلة — الجنك — بل تلف الأوتار على حلقات تنزلق على القضيب الأمامى من الاطار ، الذى يتركب من قضيبين جانبيين ، أحدهما أقصر من الآخر فى بعض الحالات، وبواسطة لف تلك الحلقات القماش بما عليها من أوتار ، يتم ضبط الآلة على النحو المطلوب ، وقد عثر على عدة كنارات من تلك الآلة فى عمليات الحفر الأثرية ، موجودة الآن فى بعض المتاحف العالمية والمصرية .

وقد انتقلت هذه الآلة بعد ذلك الى اليونان واستعملوها بنفس الشكل والأسلوب ، ومنها انتقلت كذلك الى الرومان ، ثم الى جميع الممالك الأوروبية الأخرى والافريقية ، كغيرها من الآلات .

وقد وجدت من الكنارات أشكالا وأحجاما متعددة ، فمنها المستدير والمربع والبيضاوى ، وذلك حسب المادة المتاحة التى يصنع منها الصندوق ، ومنها الصغير الحجم المعتاد ، ومنها الكبير الحجم الذى يوضع أمام العازف .

والكنارة تشبه آلة الطنبورة النوبية المعروفة الآن تماما من حيث الشكل العام وطريقة التصنيع والضبط ، حيث أن الطنبورة تضبط كذلك خماسيا حتى اليوم ، كما تشبه • السمسمية البورسعيدية — وان كانت تضبط سباعيا ، أى أن لها بالطبع خمسة أوتار فقط ، تضبط على أساس الخمس درجات الأولى من مقام الراست العربى ، أو السلم الصغير أو الكبير •

٤ — الجنـــك :

وهى آلة قديمة جدا عرفتها مصر من الدولة القديمة ، بل وكانت الآلة الوترية الوحيدة كما سبق أن أوضحنا •

أما فى الدولة الحديثة ، فقد كبر حجمها وزاد عدد أوتارها ، وكبر حجم الصندوق المصـــوت شيئا فشيئا ، ووصل عدد الأوتار الى تسعة ثم الى ثلاثة عشر ثم الى تسعة عشر ، ولـــا زادت أوتـــار الآلة الى ذلك الحد كان لابد من عمل أوتاد أو مفاتيح تسهل عملية الضبط ، وقد تفنن المصريون القدامى فى تجميل وزخرفة الآلة ، كما صنعوها من الأبانوس ومن الذهب وحلوها بالأحجار الكريمة ، أما أرقى ما وصل اليه صناع تلك الآلة ، فكان فى الأسرة العشرين حيث وجد نقش يمثل آلتين من هـــذا النوع الفاخر فى مقبرة رمسيس الثالث وهما أكبر من حجم الانسان العادى ، وغنيتان بالزخـارف والنقوش ، وينتهى صندوق أحداها برأس أبى الهول يلبس تاج الوجهين ، بينما رأس الثانية بأحد الآلة يعلوه تاج الوجه البحرى ، وكل آلة بها حـــوالى ثلاثة عشر وترا ، تنتهى كل منها بجزء من الخيط الحريرى المدلى على شكل شراشيب •

وقد تعددت أنواع الجنك ، فمنه المنحنى ، والزاوى ، وذو الحامل والكتفى ، وهو فى أبسط صوره عبارة عن صندوق مصـــوت كبير



(شكل ٢٩)
جنكان كبيران

نوعا عن صندوق الكنارة ، ويمتد منه قائم منحنى من طرفه قليلا لكى تربط فيه الأوتار من طرفها الثانى العلوى ، أما الطرف السفلى فيربط فى سطح الصندوق المصوت ويمكن توضيحها تفصيليا على النحو التالى :

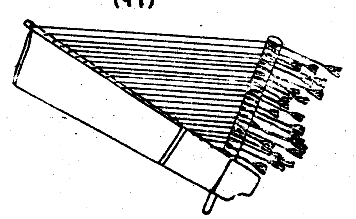
الجنك ذو الحامل :

وهو نوع من الجنك المنحنى ، ولكنه يرتكز على حامل يمنع اتصال الصندوق المصوت بالأرض ، والحامل اما أن يكون جزءا من الآلة أو مجرد حامل أو منضدة يوضع عليها أثناء العزف .

(انظر شكل ٢٥) .

الجنك الزاوى :

وهو نوع تتصل فيه الرقبة المربوط بها الأوتار بالصندوق المصوت مباشرة ليؤلفان معا شكل المثلث ، ويكون الصندوق المصوت ناحية العازف ، وهنا أشكال كثيرة من الجنك الزاوى صنعها المصريون فى الدولة الحديثة ، كما زاد فيها عدد الأوتار الى عشرين وترا .



(شكل [illegible])
الجنك [illegible]

الجنك الكتفى :

وهو نوع من الجنوك التى تحمل على الكتف أثناء العزف سيرا فى المواكب والاحتفالات الدينية والملكية ، وصندوق الجنك الكتفى يكون على شكل قارب وتحمله العازفات عادة على الكتف الأيسر ، بحيث يكون الى الأمام ، أما الرقبة فتكون الى الخلف ، وتستعمل اليدان معا أثناء العزف ولصعوبة حمل وعزف الآلة فلا يركب عليها سوى ثلاثة أو أربعة أوتار فقط (انظر شكل ٤٤) •

ثانيا ــ آلات النفخ فى الدولة الحديثة :

مع بداية الدولة الحديثة المصرية ، تغيرت الموسيقى تغيرا كبيرا عما كانت عليه فى الدولتين القديمة والوسطى ، فاختفى الاعتدال والهدوء والبساطة والبطء ، وحل مكانها موسيقى على نقيض تلك الصفات ، فكانت السرعة والحيوية ، وأصبحت تتسم بالقوة والنشاط ، وتغيرت الآلات وتعددت الى الأضخم والى الأقوى صوتا •

وقد تجلى ذلك بوضوح فى الآلات الوترية ثم آلات النفخ على وجه الخصـــوص ، وظهرت آلات جديدة لم تعرفها الدولتين السابقتين، ونوضحها كلها على النحو التالى :

١ ـ المزمـار المزدوج :

كان لضعف صـــوت آلة الناى الهادىء ، ضرورة وجود آلة نفخ تلمتع بصـــوت أحد وأقوى تفى بالحاجة الى الأصـــوات ذات الكفاءة التى يمكنها أن تملأ الفراغات والمساحات الضخمة فى القصور وفى المعابد ، لذلك اقتصر استعمال النـــاى على الاستخدام الفردى الشعبى والحفلات الخاصـــة محدودة العدد والمساحة ، وحل المزمار المزدوج محله فى موسيقى الحفلات والمهرجانات والمعابد أحيانا .

ويتكون المزمار المزدوج كما هو واضح من الاسم ، من مزمارين من الغاب والأعواد المثقوبة ، ويوضعان معا ملتصقتين فى فم العازف ، ثم يفترقان بعد ذلك ويزداد افتراقهما كلما بعدا عن فم العـــازف ، ومن الملاحظ حسب ما توضحه النقوش ، أن عزف المزمار المزدوج كان يقتصر على النساء ، دون الرجال فى الدولة الحديثة .

ويتميز المزمار المزدوج بأنه حـــاد الصـــوت نظرا لقصر طول الأنبوبة الرئيسية للآلة التى تختص بأداء اللحن الرئيسى الأصـــلى ، والتى يتراوح طولها بين ٥٠ ـــ ٧٠ سم ، بينما يتراوح عدد الثقوب بها بين ثلاثة الى سبعة ثقوب فى أكثر الآلات تقدما وتطورا ، لذلك تنوعت طريقة العزف عليهـــا تبعا لعدد الثقوب ، فأحيانا كانت تعزف الأنبوبة الأساسية بيد واحدة وأحيانا باليدين معا ، بينما يسند المزمار الأيسر الخـــالى من الثقوب بإبهـــام اليد اليسرى ، على أن الأنبوبـــة اليسرى تظل مضبوطة على نغمة واحـــدة ثابتة ، فيما يسمى موسيقيا بالصوت الثابت الأرضية وهو ما يصطلح عليه بـ Pedal note

وهذا الأسلوب ما زال مستخدما ومعروفا الى اليوم فى الآلة المشابهة تماما وهى — الأرغول — والذى يقوم على نفس المبدأ والفكرة التركيبية ، ويطلق عليه — الريس أو النوتى — وأحيانا كانت توجد للانبوبة اليسرى عدد من الثقوب يتم اغلاق معظمها عدا الثقب المطلوب الذى يعطى أرضية الطبقة التى تقوم عليها القطعة الموسيقية وهى تعتبر الأساس الذى تبنى عليه القطعة أى Tonic وبذلك يمكن ببساطة استعمال الآلة فى عزف أغنيات من طبقات مختلفة .

وقد وجد فى مقابر طيبة مزمارا مزدوجا له أربعة ثقوب ، ثلاثة منها مغطاة بالشمع أو الصمغ ، وبالطبع كان المزمار الأيسر أطول قليلا من المزمار الأيمن ، لكى يمكنه اعطاء الدرجة الغليظة المنخفضة ، مع ملاحظة أن أهم ما يميز المزمار المزدوج عن الناي ، حالة العثور عليها منفصلة مفككة عن الأنبوبة الأخرى ، هو وجود بوق للفم فى المزمار بينما يكون الناى بدونه ، هذا علاوة على أن قطر الغابة — فى المزمار تكون دائما أقل وأرفع من قطر الناى ، لأن المزمار بالطبع أحد منه صوتا (انظر شكل ٤٤) .

٢ — البوق (النفير) :

كان البوق يصنع من المعدن الأصفر البرونزى ، ويبلغ طوله حوالى ٨٠ سم ، ويكون مخروطى الشكل تزداد نهايته فى الاتساع كلما ابتعد عن فم العازف ، وله بوق صغير يوضع فى فم العازف ، وتوجد من النفير نماذج وصور كثيرة ورسوم فى نقوش الأسرة الأخيرة للدولة الحديثة ، وفى نقوش العهد الرومانى فى مصر .

والبوق آلة بدون ثقوب أو غمازات ، لذلك فهو لا يعطى سوى

نغمة واحدة ثم جوابها ثم الدرجة الخامسة بتغيير قوة النفخ للعازف الماهر ، ولهذا قصر استخدامه على النداءات والاشارات العسكرية فى الحروب ، الى جانب الاعلان عن قدوم الملوك والشخصيات الهامة ، كما كان يستخدم أحيانا فى المعابد عند تقديم القرابين .

وقد كان أول ظهور تلك الآلة فى عهد الملك تحتمس الرابع ، وربما كان تأخر ظهوره فى مصر يرجع الى صعوبة صنعه واحتياجه الى الدقة والمهارة الفنية فى سباكة المعادن وتجهيزها ، ولكن المهم أن البوق لم يظهر فى آسيا الا بعد ذلك بكثير فى نقوش الحيثيين ، بعد حوالى ألف عام من معرفة المصريين له ، وبعدها بدأ فى الظهور عند اليونان والرومان ، وكما سنرى فيما بعد .

٣ ـ النـاى :

انحصر استخدام الناى بصوته الضعيف الخافت الغليظ نوعا بالنسبة للمزمار المزدوج ، فى الأداء الشعبى ، ليحل محله المزمار المزدوج الحاد القوى الصوت ، نظرا للحاجة الى الآلات القوية خصوصا فى المعابد الضخمة والقصور الملكية الكبيرة ، ولكن لم يطرأ عليه فى الدولة الحديثة أى تغيير أو تطوير (انظر شكل ٢٦ ، ٣١) .

٤ ـ الأورغن المائى :

لما كان العازف على الآلات التى تستخدم بالنفخ لا يستمتع بما يتمتع به العازف على الآلات الأخرى الوترية والايقاعية من نشوة المشاركة بالغناء الى جانب العزف فى نفس الوقت ، كان لابد من أن يفكر الانسان فى وسيلة تذلل تلك العقبة . كما أن العازف الماهر على آلات النفخ يستطيع أن يجعل من فمه مستودعا للهواء يختزنه فيه لكى يتحكم فيه عند الحاجة وبالشكل الذى يريده ، والقدر الذى

يكفي الجملة التي يؤديها ، حتى يستطيع أن يؤدي ما عليه دون انقطاع وباستمرار .

وقد هدا الانسان تفكيره الى استنباط آلة موسيقية مبتكرة يمكن بها أن يحبس الهواء فى مستودع خارجى لها ، يملؤه العازف من حين لآخر بواسطة النفخ ودفع الهواء الى المستودع ، وعلى العكس يقوم المستودع بعد ذلك بامداد الآلة بما تحتاجه أثناء العزف من الهواء حسب الحاجة ، وبذلك يخلص فمه من النفخ المستمر ، كما يتمكن من استخدام صوته فى الغناء أو التحدث أثناء العزف من حين لآخر .

واستعمل الانسان لتحقيق فكرته كثيرا من الخامات والأدوات ، منها ثمار النباتات الجافة الكبيرة ، ثم جلود الحيوانات لتكون لينة مرنة يضعها تحت ابطه ويضغط عليها بذراعه حسب القدر الذى يحتاج اليه من الهواء وهو ما يعرف الآن بآلة — القربة .

وعلى أساس تلك الفكرة وتطويرها كان اختراع — الأورغن ، فقد توصل اليه أحد العلماء اليونانيين فى الاسكندرية ، أثناء الحكم اليونانى لمصر بعد انتهاء حكم الأسر الفرعونية ، وهو يدعى (كتسيبيوس) .

وقد انتقلت تلك الآلة بعد ذلك الى جميع أرجاء الامبراطورية الرومانية ، ثم جميع بلدان أوروبا بعد ذلك بمئات السنين لتصبح آلة هامة فى تاريخ الموسيقى الأوروبية ، كما سنرى فيما بعد ، وتقوم فكرة الأورغن الذى صممه — كتسيبيوس — على النحو التالى :

تقوم فكرة الأورغن المائى على أساس تخزين الهواء وضخه بحيث يمكن التحكم فيه وتوجيهه بواسطة صمامات الى الأنبوبة المراد

سماع صوتها فقط عند الطلب ، وهو يتكون من (٦ – ٨) أنابيب لها مزامير مغلقة ومتصلة بأنابيب توصل الهواء المضغوط اليها ، والذى يتم ضخه اليها من خزانين مغلقين جيدا ، أحدهما مملوء بالماء ، والأخرى فارغة ، ويتصلان معا بأنابيب محكمة ولها صمامات تسمح بسريان الهواء من اتجاه واحد فقط ، حيث يرفع الخزان المملوء بالماء لأعلى لكى يندفع منه الماء الى الخزان الفارغ (المملوءة بالهواء بالطبع) حسب نظرية الأوانى المستطرقة لكى يندفع بالتالى الهواء تجاه الأنابيب ذات المزامير .

وعند الضغط على عارضات معينة تمثل كل منها درجة صوتية واحدة محددة ، يفتح صمام الهواء لكى يندفع الى المزامير ويصدر الصوت المطلوب ، وعندما يفرغ الخزان العلوى من الماء الذى أصبح الآن فى الخزان السفلى ، يقوم رجلان أو أكثر برفع الخزان الممتلىء بالماء لأعلى ، وليصبح الأول فى هذه المرة لأسفل ، ويندفع الماء عكسيا الى الخزان الأول طاردا الهواء الى المزامير وهكذا يتم التبادل المائى بين الخزانين تباعا .

ويعتبر الأورغن المائى هو الأب الحقيقى لآلة الأورغن الحديثة التى عرفت فى أوروبا فى العصور الوسطى ، حيث أمكن الاستعاضة عن ضغط الهواء بواسطة الماء ، الى ضخه بواسطة مضخات هوائية مباشرة (منفاخ) ويقوم بذلك مساعدى العازف بملء خزان الآلة به ، أو بواسطة أرجل العازف نفسه بواسطة بيدال ، وهو الذى أطلق عليه اسم Regal أى الأورغن الصغير المنزلى النقالى ، الى أن أصبح يعمل بواسطة موتورات كهربائية تقوم بذلك فى الآلات الضخمة .

ثالثا ـ الآلات الإيقاعية :

١ ـ الكاسات :

وهى أقرب شبها بالكاسات التى تستعمل فى الكنائس الشرقية ، وفى الموسيقى النحاسية فى أيامنا الحالية ، وكان يستعمل منها نوع صغير قطره حوالى ١٣ سم ، وآخر له قطر حوالى ١٨ سم .

٢ ـ المقارع الصنجية :

كانت تلك الصاجات تصنع عادة من الخشب أو من المعدن مثل النحاس ، ولها مقبض من الخشب تمسك منه ، لهذا فهى قريبة الشبه لما يسمى اليوم بالمقارع على اختلاف صورها (انظر شكل ٢٨) .

٣ ـ الصاجات :

كان يوجد من الصاجات فى مصر نوعان :

(أ) صاجات تشبه الصاجات التى تستعملها الراقصات فى مصر الآن ، وكانت تصنع من الخشب فى أول الأمر ، ثم صنعت من المعادن بعد ذلك .

ويتصل كل زوج منها بخيط من الجلد يثبت بواسطته فى أصابع العازف ، ومنها نماذج عديدة وجدت فى نقوش مقبرة أمنحتب الأسرة الثامنة عشرة .

(ب) نوع آخر من الصنوج أشبه ما يكون بنعل حذاء من الخشب ، وله ثقوب بها سيور من الجلد لتثبت على كفى اليد حيث يقرعان بعضهما عند الاستخدام ، أو يتم امساكهما بكلتا اليدين وهما على شكل قدمين كاملين (انظر شكل ٢٩) .

٤ ـ الدفـــوف :

كانت الدفوف تسمى باللغة المصرية القديمة (سر) ، وهى متنوعة الأشـــكال والأحجام ، ويستعملها النساء على وجه الخصـــوص عند الرقص ، وأكثر الدفوف استخداما هى :

(أ) الـدف المســـتدير :

وهو الأكثر شيوعا ، وكان ذا اطـــار خشبى يبلغ عرضه حوالى خمسة سم ، وله وجهان من الرق يضرب عليهما بعصا من الخشب ، وقطره يبلغ حوالى ٣٠ سم ، وقد وجد منه نوع كبير الحجم يحمله رجل على كتفه بينما يدق عليه من جانبيه رجل آخر ، وذلك فى العهد المتأخر وفى حوالى عام ٨٠٠ ق٠م ، فى نقوش الأسرة الثامنة والعشرين٠

(ب) الـدف المســـتطيل :

وهو أقل استعمالا من النوع الأول ، وكان يشـــد الى الداخل من أضلاعه فى اطار خشبى أيضا ، وقد انقطع أثر هـــذا النوع فى مصر منذ الأسرة الثامنة عشرة ، ولم يعد له أثر فى النقوش ، ومن الغريب أن العرب استخدموا نوعا من الدفوف شبيها للدف المصرى المستطيل



(شـكل ٤١)

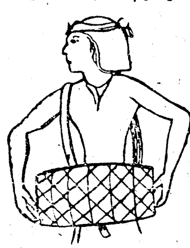
القديم ، ولكنه مربع الشكل أطلقوا عليه (المربع) .

٥ ـ الطبــول :

كان استعمال تلك الطبول قاصرا على النساء ، كما فى الدفوف للرقص ، والطبلة التى استخدمت فى الدولة الحديثة ، كانت صغيرة الحجم تشبه كثيرا الطبلة (الباز) المعروفة فى مصر الآن ، وكانت على شكل قرطاس تصنع من الفخار ؛ حيث أن رسمها فى النقوش كان أحمر اللون دائما ؛ أما رقها فكان من جلود الحيوانات الرقيقة ، ويقبض على الآلة باليد اليسرى من نهاياتها السفلى ؛ ويضرب عليها باليد الأخرى .

وهناك احتمال بأن تكون قد صنعت من قرع العوم (قرع اللب الكبير) ويشد عليها الرق ، ومما يزيد ترجيح هـذا الاحتمال أن تلك الآلة نفسها ما زالت موجودة حتى الآن فى شرق افريقيا وتصنع من القرع كذلك .

كما استخدموا أيضا الطبول الكبيرة نوعا ذات الرقين ، وكانت تعلق بسير من الجلد حول رقبة العازف الذى يدق عليها بكلتا اليدين



(شكل ٤٢)

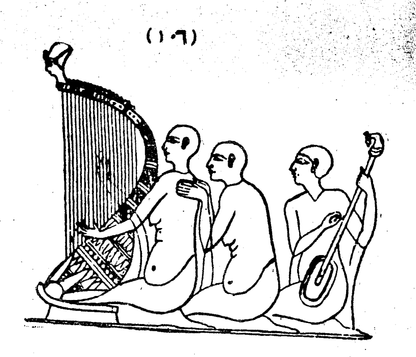
الفرقة الموسيقية فى الدولة الحديثة

كانت الفرقة الموسيقية فى الدولة القديمة تعتمد على ثلاثة عناصر أساسية هى : المغنى ، عازف الجنك وعازف الناى . أما فى الدولة الحديثة ، فقد توسع تشكيل الفرق ليشمل العديد من الآلات التى تطورت ، وبذلك كثرت أعداد العازفين على مختلف الآلات الموسيقية مثل العيدان ـ الجنوك ـ الكنارات ـ المزامير ـ بجانب المصفقين والمغنين ، كما أصبحت كل تلك العناصر أساسية وتشترك جميعها فى تكوين الفرق بمختلف أنواعها وتكويناتها حسب الغرض منها .

هذا فى نفس الوقت الذى بلغت فيه الفرق الخاصة بالمعابد ، المئات من العازفين والمغنين والكهنة الذين يقومون على خدمة الآلهة خصوصا مع الضخامة الهائلة التى أصبحت عليها المعابد فى تلك الدولة ، وكانت حناجرهم وآلاتهم تملأ جنبات تلك المعابد ، التى ما زالت للآن تتحدى الزمن وتحكى عظمتها وأعمدتها وأبهاءها ونقوشها أصداء ما كان يتردد بين جنباتها ، وما كانت تزهو به من آلاف السنين .

وكان التشكيل المعروف لتلك الفرق والذى أوضحته لنا النقوش على النحو التالى :

١ ـ فرقة مؤلفة من عازفى الجنك والطنبور والمصفق باليدين .



٢ ـ فرقة مكونة من الجنك ـ الكنارة ـ الطنبور.(العود ذو الرقبة الطويلة) المزمار المزدوج ـ الجنك الكتفى ـ المصفقون •



فرقة من عازفات الكنارة والعود والمزمار المزدوج والجنك

٣ ـ الفرق المختلفة التكوين لعازفين على الآلات المختلفة مثل :
الكنـارات ـ الجنوك ـ العيدان والطنـابير ـ النايات ـ الأبواق

المزامير المزدوجة ــ الدفوف ــ الطبول ــ الصنوج والصاجات والمصفقات ، الى جانب المغنين والمصفقين .

الوسيقى المصرية والتدوين

اعتنى المصريون بتدوين أخبارهم وتراجمهم وقصصهم ونصوص أغانيهم على جدران المعابد وعلى آوراق البردى ، وبعد حل رموز اللغــة الهيروغليفية بعد اكتشاف حجر رشــيد ، وجدت الكثير من النصوص التى تتحدث فى شتى الموضوعات الدينية ، وفى مدح الآلهة والحث على عمل الخيرات والسلوك القويم بعدا عن الشرور ، وحب الوطن وتقدير الملوك ، الى جانب أغنيات الأفراح والحب والمسرات والأغراض الأخرى الدنيوية كلها .

وان كانت الموسيقى والأغنيــات ، هى المقياس الحقيقى لثقافــة وحضــارة أى شعب من الشــعوب ، وكلما ارتقت الأمة وتحضرت ، ارتقت معها أغانيها وألحانها ، وهكذا كانت الموسيقى والأغنية المصرية القديمة شاهد صــدق على صحة تلك النظريــة ، فقد كان المصريون القدماء قادرون على الجمع بين نهاية الجد والالتزام ، وبين نهاية اللهو والمسرات ، وهو دليل على كمال ثقافتهم وحياتهم وهم شعب يؤدى كل واجبه ، فى نفس الوقت الذى لا يغفل عن نصيبه من حب الحيــاة ومسراتها ، وقد تمثلت تلك الظاهرة بوضــوح فى موسيقى وأغــانى الفراعنة التى دونوها ونقشوها والتى تناولت كل أمور الحياة بعد صياغتها شعرا .

وقد كان الشعر والموسيقى عند المصريين فنا واحدا متصلا لا يمكن الفصل بينهما ، وكان الموسيقيون هم الشعراء والخطبــاء والمؤرخون لذلك كانوا موضع التكريم والتقديس ويلقبونهم بالعظماء والحكماء

وتراجمة الآلهة ، وكانت قصائدهم مليئة بالعظات والحكم وتنطق بالحق والخير ، الى جانب عناصر الجمال اللغوى والفنى نصا ولحنا .

وكانت تلك القصائد والأغنيات هى المعلم الأول للشعب والمدرسة الحقيقية له ، والتى من خلالها يبثون معانى الخير والحب والمحبة والألفة والسلام الاجتماعى بين طبقات الشعب ، كما تدعو الى كل ما هو جميل ومصلح وفاضل ، بل لقد تعدى الأمر الى استخدام الأغنية نصا ولحنا كوسيلة تعليمية محببة يشرحون ويفسرون بها أحكام القوانين واللوائح الرسمية وأحكام الديانة وأصول الفلسفة والتاريخ والعلوم والفنون ... الخ . بما يشبه الأغنيات التربوية التوجيهية التعليمية ووسائل الايضاح الآن ، وهو ما تحاول الدول المتقدمة تربويا الآن بثه فى برامجها وتطبيقه ، لذلك كان كل أبناء الشعب يرددونها ويحفظونها عن ظهر قلب .

ومن الجدير بالملاحظة أن المصريين القدماء قد فضلوا هذا الأسلوب فى نشر العلوم والقوانين عن طريق الأغانى كأداة سهلة جميلة محببة للتلقين فى حين أنهم لم يفضلوا نشرها ، حتى بعد اكتشاف الكتابة .

وهكذا وجدت النصوص لها طريقا للنشر والانتشار ، سواء بالنقش أو بالتلقين من خلال الأغانى ، أما ألحان تلك الأغنيات نفسها ، فلم يكن لها سوى أصابع العازفين وحناجر المغنين ، ولشديد الأسف فان النقوش الموجودة على المعابد وأوراق البردى ، لم تدلنا رغم دقتها على كيفية أداء تلك الألحان وكيفية غناء تلك النصوص المدونة ، كما لم تدلنا على وجود أى نوع واف من التدوين الموسيقى الذى قد يساعد على كشف تلك الأغنيات والألحان ، وبالتالى لا يمكن وضع تصور دقيق لشكل الحركة اللحنية لتلك الألحان ، مما كان سببا فى نسيانها واندثارها الى الأبد .

ولكن من يدرى فلربمـا يتم الكشف يوما ما عن الأسـلوب الذى كان متبعا لتدوين موسيقى تلك النصوص ، توصلوا هم اليه : ولكن لم نكتشفه نحن بعد ، ولم نعرف كيفية فك طلاسمه ورموزه ، اذا كان موجودا بالفعل ، بما يتيح لنا التعرف على تراث أجدادنا .

الموسيقى المصرية والدين والكهنة

كان ارتباط الموسيقى بالدين عند المصريين القدامى قويا ، فقد جعلوا من معبودهم — أوزوريس — اله للموسـيقى ، وله فرقـة موسيقية من أمهر العازفات والمغنيات ، أطلق عليهم اليونانيون فيما بعد آلهات الفنون (الميوزات) ومنها أصل اشتقاق كلمـة ومصطلح — الموسـيقى .

وكان معبودهم (هوروس — شقيق — أوزوريس — اله للتوافق والنظـام ، وكان مديرا للموسـيقى والمشرف على العزف بالآلات ، أما الاله — مانيروس — فهو مخترع الموسيقى وحامى فنونها واسمه يعنى (ابن الأبدية) وهكذا ربطوا بين اعظم آلهتهم والموسـيقى ، وهذا دليل على حبهم وتقديسهم واجلالهم لهذا الفن واهتمامهم به ، لذلك فليس من العجيب أن نرى هـذا التقدم المبهر والعناية بالموسيقى كفن وعلم وصناعة وأسلوب للحياة السعيدة .

ولكن الفضل الحقيقى لتقدم الموسيقى والعناية بها فيرجع الى الكهنة فى المعابد المصرية والى سهرهم على العناية بها واخضاعها للرقابة المستمرة تحت اشرافهم وسيطرتهم الكاملة ، والحفاظ عليها بعيدا عن التأثيرات الأجنبيـة والدخيلة ، ولم يسمحوا بمزاولتهـا لدونهم ، أو للمجيدين فقط من أبناء الطبقات العالية ، حتى لا تدخل عليهـا عوامل الضعف والاسفاف ، ويحددون للعزف والغناء شروطا ومواعيد

معينة ، فهناك أوقات محددة للموسيقى والأغنيات المرحــة الخفيفة ، وأخرى للموسيقى الجادة الهادئة الوقورة ، وغيرها للعمل فقط ، حيث المعانى التى تحث على الجد والنشاط ، والتى تحد من الاحساس بالمشقة والتعب ، وغيرها للمساء والسهرات والسمر ، ومنها ما يتحدث عن حب الحياة والوطن والمعانى السامية النبيلة والبعد عن النزوات الشريرة ، وهو ما يشبه الرقابة على المصنفات الفنية والمعروف فى عصرنا الحــالى كجهة رسمية للرقابة •

أى أن المصريين منذ آلاف السنين وضعوا أسس التربية والتعليم والاطار العام للثقافة والممارســة الفنية • الى جانب وضعهم الأسس العامة لمــا يسمى بالاعلام والاعلان فى قالب فنى مبسط على شكل أغنيات خفيفة للشعب يمكنه متابعتها وحفظها واستيعابها مما يؤدى للغرض التى وضعت من أجله بشكل غير مباشر •

وكانت الموسيقى الآداة الأولى والهامة فى طقوس العبــادة فى المعابد وفى المناسبات الدينية والقومية والاحتفالات والمهرجانات التى حرص المصريون عليها مثل أعياد الحصــاد والربيع وفيضــان النيل وغيره من المناســبات التى ورثناها عنهم ، ولا زلنا نحتفل بهــا حتى أيامنا هــذه •

لذلك كانت الموسيقى المصرية القديمة مثالا يحتذى للحضارات القديمة الأخرى التى عاصرت جزءا منها أو جاءت بعدها ، ولهذا السبب انتشرت الأغنيات والألحان المصرية القديمة فى الدول المجاورة وأصبحت مشهورة بل وشعبية أيضا عندهم ، كما سنرى فيما بعد •

وعندما نامت مصر ببعض الانتكاسات والغزوات الأجنبية ، خشى

الكهنة [illegible] ما نافحوا من [illegible] فوا على التقاليد المصرية الأصيلة وعلى أبـ[illegible]ـم من التأثر بما [illegible] عليهم من عوامل لا تتناسب مع تقاليدهم [illegible] مع تراثهم ، مما قد يؤثر بشكل سلبى على الأسس القويمة التى غرسوها فى نفوس الشعب ، لذلك طالبوا بالتمسك بتراثهم وعدم الجرى وراء التقاليد والموضات الغربية عليهم ، والحرص على عدم سماع أو حفظ الألحان الأجنبية بل يركزون على الموسيقى المصريـة فقط ، وما ينتقيه لهم الكهنة والكبار فقط ان شاءوا الاطلاع على فنون الآخـرين .

وبذلك حافظوا على دقائق وقوانين الموسيقى فيما بينهم يعلمونها للرهبان والكهنة الصغار ، وللفرق الخاصـة بالمعابد والبلاط الملكى والعاملين به من المغنين والعازفين فقط .

كما استبعد الكهنة استعمال الآلات الموسيقية الأجنبية ، بينما أكدوا على ضرورة استعمال الآلات المصرية البحتة فقط ، لأنهـا هى الوحيدة التى يمكن بها ابراز روح وطابع الموسيقى المصرية ، علما بأن الأمم الغازية سواء الهكسوس أو الفرس أو اليونان والرومان ، كلها شعوب كانت فى حالة منحطـة من البداوة ، عندما كانت مصر تتمتع بحضارة وافرة ، وجاءت كلها الى مصر طلبا للتحضر والعلم والخبرة ، والحياة الراغدة والرخاء على أرض مصر ، ولم تكن مطلقا أكثر من مصر حضارة ولا ثقافة وعلما وفنـا ، والآلات الموسيقية هى صـورة طبق الأصل من الآلات المصرية ، وتحت نفس الاسم أو باسم مشتق منها ، ولم تضف جديدا ولا مبتكرا .

اذن فالتطلع الى ما عند الغزاة هو رجوع للخلف دون شـك ، وطمسا للتقاليد وتشويها لها ، لذلك حرمت الكهنة مزاولتها أو تعلمها أو نقل تلك الثقافات والفنون الدخيلة .

وكان لهذا النظام أثره الفعال ، فلم تستطع المدنيات الأخرى أن تؤثر على روح وطابع الموسيقى المصرية ، أما العكس فهو الصحيح ، فقد أثرت موسيقى الشعب المصرى القديم على الشعوب المجاورة ، أو التى كانت لها علاقات من أى نوع معها تجارية أو حربية أو غازية أو معزوة ، كما سنرى فى تأثيرها على الحضارات الأشورية واليونانية والرومانية رغم علو شأنها .

ولعل أصدق ما يؤكد ذلك ، هو الاشادة التى أوضحها علماء وفلاسفة اليونان بالموسيقى المصرية ، فقد قال المؤرخ اليونانى القديم هيرودوت :

« سمعت من الأغانى والألحان المصرية ما صار بعد ذلك فى اليونان ألحانا شعبية يرددونها فى كل مكان » .

وهذا يدل بوضوح لا يقبل الشك مدى تقبل شعب اليونان للموسيقى المصرية ومدى انتشارها بينهم وتوافقها مع أذواقهم ، حتى أنها أصبحت تعد أغنيات شعبية اغريقية .

أما أفلاطون فقد قال :

« على شعب اليونان أن ينتقى من الموسيقى المصرية ما يشاء ان أراد أن يطلع على موسيقى وفنون الآخرين ، ولما فيها من عناصر جيدة فنية وأخلاقية وتربوية ، وذلك دون موسيقى الشعوب الأخرى !!! » .

الموسيقى والفلك

كان المصريون يعتقدون أن العلوم والفنون المقدسة مثل الطب والفلك والموسيقى تتصل كلها ببعض وترتبط معا تمام الارتباط ، وهى كاندين تكون دراستها والتبحر فيها وقفا على الكهنة فقط . وكانوا

يجدون شبها كبيرا بين الأجرام السماوية فى انتظام حركتها وانضباطها، وبين النغمات الموسيقية التى تتألف منها الألحان ، ولما بينها من نظام ثابت وترابط دقيق ، وكانت الكواكب الأساسية المعروفة خمسة هى :

(عطارد — الزهرة — المريخ — المشترى — زحل) وكذلك كان السلم الموسيقى خماسيا ، فلما زاد عدد الكواكب المعروفة لهم الى سبعة باضافة الشمس والقمر ، أصبح السلم كذلك سباعيا .

وكانوا يرمزون لكل نغمة من النغمات السبع الموسيقية بالرمز الهيروغليفى الذى كانوا يرمزون به لمثيله من الكواكب ، لذلك استطاعوا تحديد درجات سلمهم الموسيقى السبع الأساسية ، ولو أن ذلك لم يمكنهم من تدوين ألحان أغانيهم ، أو لم يرغبوا هم عمدا فى ذلك .

ولما كانت الدرجات الموسيقية التى عرفوها سبع ، والكواكب سبع وأيام الأسبوع ، فقد اهتدوا بهذه المقابلات الى ايجاد النسب التى عليها تلك النغمات توافقا وتنافرا ، فقد وجدوا أن كل ساعة من ساعات اليوم توافقها نغمة خاصة من النغمات السبع ، فالساعة الأولى من اليوم الأول فى الأسبوع الأول متوافقات ، والنغمة الثانية تتوافق مع الساعة الثانية ، والنغمة الثالثة تتوافق مع الساعة الثالثة ... وهكذا ، حتى الساعة السابعة تتوافق مع النغمة السابعة ، ثم تتوافق النغمة الأولى ثانية مع الساعة الثامنة ، والثانية مع الساعة التاسعة وهكذا .

ولما كانت ساعات اليوم أربع وعشرون ، والنغمات سبع فقط ، فان اليوم الأول ينتهى بالنغمة الثالثة ويبدأ اليوم الثانى بالنغمة الرابعة وعليه فان الساعة الأولى من أى يوم تتوافق مع النغمة الرابعة للنغمة

مثيلتها من اليوم السابق ، وأى ساعة فى أى يوم من الأسبوع هى رابعة النغمة لليوم السابق وتتوافق معها .

فاذا عزفت النغمة التى توافق الساعة الواحدة مثلا ، ولتكن فرضا نغمة (فا) كما نسميها الآن ، ثم عزفت نغمة نفس الساعة عن الأيام السابقة وهى النغمة الرابعة منها صعودا (أى الخامسة عكسيا) وهى درجة (دو) ثم نغمة نفس الساعة لليوم السابق قبله ، تكون هى نغمة (صول) ، وهكذا وبشكل عكسى الى الخلف ورتبناها ، أى الدرجات التى حصلنا عليها ، وجدت على النحو التالى :

(فا ← دو — صول — رى — لا)

وبترتيبها كدرجات تصاعديا تصبح :

(فا ← صول — لا — دو — رى)

وبهذه النتيجة يكون ترتيب السلم الخماسى المصرى القديم نفسه ، وهو أيضا ما يعرف بدائرة الخامسات فى القواعد الموسيقية الحديثة الآن !!

ومن الغريب أن تلك الطريقة الفلكية ، تثبت كيف أن النغمتين الأولى والرابعة ، أو الأولى والخامسة ، هما أشد النغمات توافقا مع نغمة القرار والجواب أى الأوكتاف ، (الدرجة الخامسة هى مقلوب الدرجة الرابعة ، والعكس صحيح) وهذا ما تؤيده وتثبته علوم الموسيقى والرياضيات الحديثة الآن فى أيامنا هذه .

وهذه النظرية تثبت كذلك أن المصريين هم أقدم من عرفوا توافق وانسجام الأصوات والتنافر وأبعاده ، وهو ما نسميه اليوم علم تعدد الأصوات أو — الهارمونى .

تخـطيط
التـاريخ المصرى القـديم

الدولـة القديمـة :

الأسرة الأولى	ـــ	الأسرة الحادية عشرة .
٣٤٠٠ ق.م		٢٠٠٠ ق.م

الدولـة الوسـطى :

الأسرة الثانية عشرة	ـــ	الأسرة السابعة عشرة .
٢٠٠٠ ق.م		١٦٠٠ ق.م

الدولـة الحديثـة :

الأسرة الثامنة عشرة .	ـــ	الأسرة الثـلاثون .
١٦٠٠ ق.م		٢٠٠ م

يتخللهـا :

من عـام ٩٥٠ ق.م ، حـكم ملوك آشور وليبيا واثيوبيـا .

من عـام ٥٠٠ ق.م ، حـكم ملوك الفرس .

الحـكم اليونـانى :

من عـام ٣٤٠ق.م .

الحـكم الرومـانى :

من عـام ٣٠ ق.م ، حتى عـام ٤٥٠ ميلادية .

الفصل الثاني

الفصل الثانى

الفصل الثانى

الآلات والفرق الموسيقية

لا تُكتب الحياة لأفكار أى مؤلف موسيقى ، إلا إذا خرجت إلى الوجود فى صورة موسيقى مسموعة ، والوسيلة الوحيدة إلى تحويل تلك الأفكار إلى ذبذبات صوتية تصل إلى اذن الانسان هى حنجرة الانسان ، أو أية آلة موسيقية .

وقد إرتبط التطور الموسيقى منذبداية معرفة الانسان للممارسة الموسيقية ولو فى أبسط صورها البدائية ، بمدى ما أمكنه الحصول عليه من إبتكار أو تحسين مستمر فى حقل الآلة الموسيقية بمختلف نوعياتها .

ومن الجدير بالذكر ، أنه حتى بداية القرن السابع عشر الميلادى ، كان الصوت البشرى الغنائى هو الوسيلة الهامة والأكثر إستخداما فى الابداع الموسيقى ، أما الآلات فكانت هزيلة شبه بدائية لا ترتقى إلى مستوى إمكانيات الصوت البشرى التكنيكية ومساحته الصوتية حينئذ ، ولكن بمجرد إدراك مدى إمكانية تحسين وتصنيع آلات موسيقية متنوعة لها إمكانيات صوتية واسعة ، إلى جانب تبصر إمكانية نقل الأفكار الموسيقية إليها لتصبح آداة طائعة فى يد العازف بدأت المرحلة الفعالة ، وكانت الخطوات التطورية السريعة فى تاريخ هذا الفن .

وكان إختيار نوع معين من الآلات ، وفى طبقة صوتية

محددة ، ينال دائما الكثير من الاهتمام حتى يمكن إيصال التعبير والاحساس المطلوب ، وكان كبار المؤلفون الأوائل يبدون اهتمامه بإرتباط تأثير ألحانهم بحسن إختيار الآلة الموسيقية المناسبة ، وهى الوسيط الذى يستطيع نقل أفكارهم ، وهو ما يسمى الآن — بالتوزيع الموسيقى (Orchestration) الذى يحدد فيه المؤلف الموسيقى دور كل آلة بدقة مبينة بالمدونة الموسيقية للعمل كاملا وهو ما لا يستطيع العازف أن يحيد عنه .

ومن المعروف أن الحالة السياسية والاقتصادية فى الدول والشعوب فى كل عصر ، تأثر تأثيرا مباشرا على إزدهار الفنون أو اندثارها ، وبالتالى على تطور الموسيقى ، وتطور صناعة الآلات وإستخدامها ، وإزدهار آلات معينة دون غيرها ، أو نوعيات معينة من الأغانى ومن الصيغ ومن المؤلفات ، فالموسيقى الشعبية بآلاتها البسيطة وأغانيها الشجية السهلة المونوفونية (ذات الخط اللحنى الواحد دون إستخدام أى نوع من تعدد التصويت) إزدهرت بين الأوساط الشعبية ، بينما الرقصات الأرستقراطية البطيئة الفخمة المتأنقة ، سادت بين قصور وبلاطات أوروبا ، بينما إزدهرت الموسيقى الغنائية من تراتيل وقداسات فى الكنائس والأديرة ، إلى جانب تطور وإنتشار آلة الأورغن (آلة نفخ هوائية ضخمة لها مزامير يتم التحكم فى الهواء الداخل إليها بواسطة صمامات تتحكم فيها مفاتيح سوداء وبيضاء تشبه مفاتيح البيانو ، و يتم دفع الهواء إليها بواسطة منفخات) .

كما ترتب على تقسيم أوروبا فى القرن الثامن عشر إلى دويلات وإمارات صغيرة لكل منها حاشيتها ، ولكل بلاط فرقته الموسيقية الخاصة الصغيرة ، وفيها العازفين المهرة والمؤلفين الذين يؤلفون لها خصيصا فى تنافس بينها ، أدى كل ذلك إلى سرعة ازدهار مجموعات آلات موسيقى الصالون ، وتطور آلاتها مثل مجموعة آلات الفيولينة (الكمان) والأوبوا والفلوت وغيرها .

وما أن جاء القرن التاسع عشر ، وكان عصر حرية الفرد وسيطرة فكرة الحكم الديموقراطى ، إحتاج الفنان الفرد إلى آلة منفردة جيدة لها القدرة على إبراز قدراته الفنية ، وإظهارا لمدى كفاءته الفنية ، فكان إزدهار مؤلفات الآلة الواحدة وتطورها السريع وتحسينها مثل : الكمان — البيانو ، إلى جانب ظهور عبقريات المؤلفات الكبيرة السيمفونية والأوركسترالية .

ومع نهاية القرن التاسع عشر ، وبداية العشرين بدأ يقل التأليف للآلات المنفردة كالبيانو ، وحل عصر الفرق الموسيقية الكبيرة الأوركسترالية . ومع التطور التكنولوجى فى القرن العشرين لعب الترانزستور دورا كبيرا فى حقل الآلات الكهربائية التى بدأت تحاكى الآلات الأخرى وتملك الامكانيات الضخمة فى التلوين والتكبير الصوتى ، وهو ما أدى إلى ظهور لون جديد معاصر من الابداع الموسيقى وهو ما يطلق عليه الآن بالموسيقى الالكترونية ، وما أضافته من الجديد على عالم موسيقى اليوم ، وسنوضح فى هذا الجزء أنواع الفرق والآلات الموسيقية بمختلف تكويناتها .

أولا = الأوركسترا السيمفوني

تكونت أول فرقة أوركسترالية بالمعنى المفهوم في عام ١٧٤٥ م ، وهي الفرقة التي تكونت في بلاط (مانهايم) بالمانيا ، حيث كانت تضم نخبة من الأساتذة والعازفين الممتازين وهو ما لم يتوفر لأية فرقة أخرى في أوروبا حينئذ ، إلى جانب المؤلف الموسيقي المتميز والقواد الممتازون والآلات الجيدة .
وقد أتيحت الفرصة للمقربين و غير المقربين من الدخول إلى ساحة القصر للاستماع كل مساء ، وهكذا توالت إقامة الحفلات والعروض الموسيقية الرفيعة وإزدهرت الفرقة الموسيقية وقامت على نهجها فرق أخرى في مختلف الولايات والمدن ، ووضعت تقاليد تنظيمية لتلك الحفلات وتقاليد للعزف والاستماع ، إنتشرت لتعم بعد ذلك أنحاء أوروبا .

ويقوم الأوركسترا السيمفوني على أقسام أربعة هي :

١ - **الآلات الوترية (Strings)** وفيها يحدث الصوت من الآلة بواسطة إهتزاز أوتارها نتيجة لاحتكاك شعر القوس بالأوتار ، وهي تضم آلات : الفيولينة (الكمان) ، الفيولا ، الفيولونسيل (التشيللو) ، الكنترباص ، (كما يمكن نبر الأوتار بالأصابع) .

٢ - **آلات النفخ الخشبية (Woodwinds)** ويحدث فيها الصوت بواسطة إهتزاز عمود الهواء بالنفخ خلال أنبوبة ، وهي تضم آلات : الفلوت ، (البيكولو الصغير) ، الأوبوا وكبيرها (الكورانجليه) ، الكلارينيت ، الباسون (الفاجوت) .

٣ ـ آلات النفخ النحاسية (Brasswinds) وهى تُصنع من النحاس ، ويحدث فيها الصوت بواسطة إهتزاز عمود الهواء بالنفخ فى الأنابيب ، حيث تقوم شفتا العازف بالدور الأساسى فى عملية إحداث الصوت ، وهى تَضُم آلات : الترومبا ، الكورنو ، الترمبون وأضخم الآلات ـ التوبا .

٤ ـ آلات الطرق (Percussion) وهى تتضمن الطبول بأنواعها ، والآلات الأخرى التى يتم فيها إخراج الصوت بطرق الآلة بوسائل عديدة مثل : الطبول ، التمبانى ، الكأس ، الجونج والأجراس ، الاكسيليفون ، وآلات عديدة ذاتية التصويت .

ويتم تنظيم هذه الآلات لتكوين اوركسترات مختلفة حسب الظروف وبنسب عددية غير ثابتة ، حسب إحتياجات كل عمل موسيقى والآلات المطلوب إشتراكها والتى يُحدد عددها المؤلف ، وقد يرتفع عدد الآلات الوترية ليناسب الزيادة فى آلات النفخ خصوصا بعد أن زاد كثيرا الاهتمام بالآلات النحاسية منذ نهاية القرن التاسع عشر ، حتى وصل العدد الاجمالى للفرقة إلى حوالى ١٠٠ عازف .

ملحوظة هامة

لما كان التعريف بمختلف الآلات الموسيقية يُضاعف من متعة المستمع وفهمه وتذوقه لهذا الفن ، وهو ما يترتب عليه تقديره للمؤلف وللمجهود الذى بذله لاخراج هذا العمل الابداعى المتميز ، وللتوفيق الذى اصابه فى اختيار آلات معينة تعبر عما

يناسب طبيعتها وإمكانياتها ، ووقوفه أيضا على مدى مهارة العازف ، الذى أدى وأوفى بما أراده المؤلف ، تنفيذا لافكاره بدقة وأمانة ، لذلك يجب على المستمع والمتذوق أن يتعود على تمييز كل آلــــة وكل قسم من أقسام الأوركسترا ، سواء بالسمع أو بالنظر .

أ ـ الآلات الـــوتـــرية (عائلة الكمان)

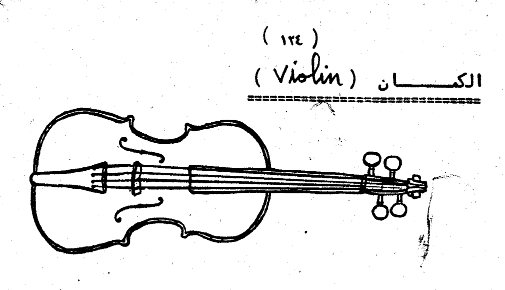
تتشابه طريقة إحداث الصوت فى جميع وتريات الاوركسترا فكلها لها أربعة أوتار متساوية الطول مختلفة القطر ، وممــــدودة على صندوق رنان ، ويتحكم فى قوة الشد أربعة مفاتيح (ملاوى) مثبتة فى نهاية الرقبة ، ويختص كل وتر من هذه الأوتار بنغمة واحدة مطلقة (دون ضغط) ، وبواسطة الضغط بالأصابع على الأوتار لتقصيـــر طولها ، ولتصدر بذلك درجات أكثر حدة .

ويصدر الصوت بواسطة حك الأوتار بالشعر المثبت بطول القوس ، أو بواسطة جذب الوتر بالأصابع (Pizzicato) حين يتطلب العمل ذلك حسب رغبة المؤلف .

وعائلة الكمان لم تثبت على شكلها وطريقة صنعها التى نعرفها بها الآن ، إلا منذ بداية القرن السابع عشر ، بعد أن تطورت عن آلـــة مشابهة هى (الفيول) كانت تُصنع فى عدة أحجام ، لتفى بالطبقات الصوتية المختلفة الغليظة والحادة ، وعلى هذا الحـــال تستخدم منها فقط أربعة أحجام هى :

(الكمان ، الفيولا ، الفيولنسيل ، الباص)

الكمـــــان (Violin)



للكمان صوت لامع براق شجى ، وتُكتب لها الجمل اللحنية الموسيقية الجميلة ، إلى جانب الجُمل الانفرادية ، وتُعتبر الكمان أهم آلات الأوركسترا ، وعازفها الأول فى الفرقة هو بمثابة مساعد للقائد (المايسترو) .

وللكمان مدى صوتى واسع من النغمات التى تُغطّى مساحة أربعة دواوين (أوكتافات ـ Octaves) بواسطة العازف الجيد بالطبع وخصوصا على الوتر الحاد الأخير (مى) ، وتُضبط الأوتار الأربعة على النغمات التالية بالترتيب من الغلظ إلى الحدة .

(مى ـ لا ـ رى ـ صول) ⟵

الفـــــيولا (Viola)

وهى تُشبه آلة الكمان تماما وإن كانت أكبر فى الحجم ، وصوتها أغلظ لانخفاض مساحتها الصوتية عن الكمان بخمسة درجات كاملة ، لذلك فالفيولا تُعتَبر آلة مصاحبة

تقوم بأداء الجُمل الثانوية ، وإن كانت تُشارك الكمان فى الجمـل اللحنية العريضة ، ولذلك فهى أطول وأعرض وأثقل من الكمان ، كمـا يزيد وزن القوس الخشبى ويقل طوله عن قوس الكمان ، وتُضبط أوتار الفيولا على النغمات المطلقة التالية :

(لا - رى - صول - دو) ⟵

الفيولونسـيل (التشيللو — Violoncello)

يرتكز الفيولونسيل على الأرض أمام العازف الجالس وذلك لكبر حجمه عن الفيولا ، حيث يجيئ فى المرتبة الثالثة حجما فى عائلة الكمان ، وصوته أغلظ من الفيولا بمقدار أوكتاف كامل (سبع درجات) ، وتمتاز هذه الآلـة بصوت غنائى مرن عميق ، ويمكن ان يَصدُر الصوت من الآلـة بواسطة جذب الأوتار بالأصابع إلى جانـب إستخدام القوس ، وتُضبط أوتار الآلـة على النغمات المطلقة التالية :

(لا - رى - صول - دو) ⟵

الكنتـرباص (Contrabass.)

وهو أكبر العائلة الوترية ، ويظل العازف واقفا أثناء العزف أو جالسـا على كرسى خاص مرتفع نظرا لحجمه الكبير ، وتصدر عنه أغلظ أصوات المجموعة الوترية ، وهذه الآلـة أقل قدرة علـى أداء الجمل السريعة أو الرقيقة الصعبة ، و لكنها تنفرد بقـدرة خاصة على أداء النغمات بواسطة جذب الأوتار بالأصابع ، وهى آلـة مصاحبة تختص بملأ ومساندة الكُتل الصوتية الهارمونية بشكل إيقاعى .

ب- آلات النفخ الخشبية

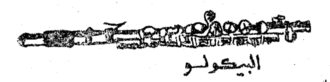
كانت فى الأصل تُصنع آلات هذه المجموعة من الخشب ، وإن كان بعضها يُصنع من سبيكة معدنية من الفضة ، إلا أنها ما زالت تُعتبر من فصيلة الآلات الخشبية ، لاحتفاظها بالصوت الدافىء الرقيق الناعم . وآلات النفخ الخشبية يصدر منها الصوت بعدة أساليب ، إما بالنفخ المباشر فى فتحة بجانب العمود الهوائى كالفلوت ، أو بالنفخ المباشر فى طرف الأنبوبة المغلق مع إحداث فتحة صغيرة فيها تعمل على ذبذبة العمود الهوائى داخل الأنبوبة ، أو بواسطة ريشة أو ريشتان تهتزان مع النفخ ليهتز العمود الهوائى كلة كما فى الآلات التالية :

الفلوت (Flute)

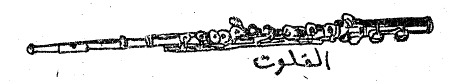
الفلوت أحد آلات النفخ الخشبية ، وهو مُنحدر من الصفارات والنايات ، التى هى من أقدم الآلات الموسيقية التى عرفتها البشرية ، والنفخ يكون بجانب طرف الانبوبة المصنوعة من الخشب أو المعدن ، ليصطدم الهواء بحافة الأنبوبة لينكسر الهواء مُصدِرا الصوت الرقيق الناعم ، وعلى جانب الأنبوبة يمتد صف من الثقوب التى يفتحها أو يغلقها العازف حسب الدرجة الصوتية والنغمة المطلوبة للحصول على السلم الموسيقى بواسطة غمازات ميكانيكية على جسم الآلة .

وصوت الفلوت يمتاز بالخفة والمرونة واللمعان الشجى ، وتمتاز درجاته المنخفضة بصوتها الأجوف الخشبى ، ونغماته المتوسطة بالوفرة والرقة ، والحادة بالوضوح والتألق . وهو يُمثل الآلة

الرئيسية فى مجموعة آلات النفخ الخشبية ، ويُماثل ـ الكمان ـ فى مجموعتها ، وتُكتب له الميلوديات والجمل اللحنية البرّاقـــة الشجية والألحان الرئيسيـة .



البيكولـو



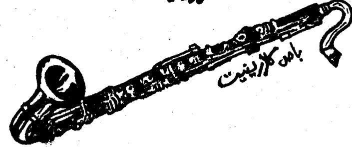
الفلوت

الأوبـوا





الكلارينيت



البيكولو (Piccolo)

هو الفلوت الصغير، ويماثله تماما فى الشكل العام وطريقة إخراج الصوت وفى مساحته اللحنية ، إلا أن حجمه صغير يصل إلى ثلث طول الفلوت ، لذلك ترتفع الطبقة الصوتية للآلة بمقدار أوكتاف كامل ، أى سبع درجات ، ويقوم العازف بإستخدام كل من الفلوت أو البيكولو حسب رغبة المؤلف .

الأوبوا (Oboe)

الأوبوا هى الآلة التالية فى الأهمية فى تلك المجموعة بعد الفلوت ، وهى من الآلات ذات الريشة المزدوجة ، ويحدث فيها الصوت بواسطة إهتزاز الريَش التى يُطبق عليها العازف بين شفتيه ، ليهتز الهواء داخل العمود الهوائى المصنوع من نوع خاص من الخشب .

وقد تطورت هذه الآلة عن آلات قديمة جدا من المزامير ، منها (المزمار البلدى المصرى) بعد أن إنتقل إلى أوروبا فى العصور الوسطى ، ثم صنعت له صمامات وغمازات تفتح وتقفل الثقوب التى كانت تُستعمل بواسطة الأصابع مباشرة ، ولكنها تُستخدم الآن بعد تعديلها ميكانيكيا لتُسهل العزف خصوصا بعد زيادة المساحة الصوتية ، وزادت أعداد الثقوب لكى يُمكن بواسطتها إستخراج السلم الكروماتيكى (السلم المكون من إثنى عشرة درجة بينها جميعا مسافة نصف تون) ، والأوبوا آلة صعبة دقيقة تحتاج إلى مجهود كبير للتحكم فى ضبط الهواء ودفعه إلى الآلة ، وصوتها دافئ حزين وقور معبر ، وتُكتب لها خطوطا إنفرادية فى كثير من الأعمال الموسيقية الكبيرة .

الكورانجيليه (Cor Anglais)

الكورانجيليه هو الأبوا الكبيرة الباص ، ويُمكن بواسطتها الحصول على مدى أكبر في الصوت المنخفض من نفس لون الأوبوا ، حيث تمتد إلى خمس درجات تحت مستوى الأوبوا العادية ، وهى أيضا من ريشتين ، وحجمها أكبر بكثير من الأوبوا ، وقد سارت الآلتان سويا فى فترة تطورهما خلال العصور الموسيقية المختلفة ، وصوت الكورانجيلية وفير عميق يمتلئ بالشجن والوقار .

الكلارينيت (Clarinet)

وهى آلة نفخ ذات ريشة واحدة ، وهى تُشبه الأبوا فى شكلها العام وطريقة مسكها ، إلا أنها أكبر وأطول قليلا مما يدعو إلى الخلط بينهما أحيانا ، إلا أن الاختلاف الظاهر يكمن فى الجزء الرفيع الذى ينطبق عليه الفم لعازف الأوبوا ، بينما هو غليظ عريض مشطوف الحافة فى الكلارينيت ، وهذه الآلة متطورة أيضا من الآلات القديمة ، وبعد تطويرها لم تُستخدم بشكل واسع إلا على يد - موتسارت - وتُستخدم بنفس طريقة الغمازات الميكانيكية المستخدمة فى الفلوت أو الأوبوا .

وهذه الآلة لها لون صوتى متميز ، وذات مدى صوتى - واسع فى درجات الصوت ، وفى مرونة ورقة سواء فى النغمات المنخفضة أو النغمات العالية ، ويُمكنها العزف منفردة أو مع بقية الآلات ، وهى آلة مثالية فى الأوركسترا حيث يمكن إدماج صوتها مع أى مجموعة من الآلات فى الفرقة لتُكسبها وَفرة وعُمق وغِنى .

الباسون (الفاجوت Bassoon)

وهو مثل الأوبوا ذو ريشة مزدوجة ويقوم على نفس أسسها وتصميمها ، وإن كان الباسون أو الفاجوت يُعد أخفض مجموعة الآلات الخشبية صوتا ، وله مساحة صوتية مقدارها ثلاثة أوكتافات ، وهو يقابل آلة الكنترباص فى المجموعة الوترية ، ومثلها تُناسبه الأصوات البطيئة والمتقطعة ذات الازمنة المتوسطة وليست القصيرة ، ويمكنه الاشتراك مع المجموعة كآلة مصاحبة ، كما تُكتَب له جُمل خاصة تعبيرية وفورة عميقة جدا •

ونظرا لانخفاض صوته فهو يحتاج إلى عمود هوائى طويل لذلك فهو ملفوف مزدوج الأنبوبة ويُقارب طول الانسان •

الكنتراباسون فهو أخفض صوتا من الباسون العادى بمقدار سبعة درجات كاملة (أوكتاف) لذلك فهو أثقل آلات النفخ فى الأوركسترا وصوته غليظ جدا قاتم ، وله إستخدامات معينة فى الموسيقى التصويرية والتعبيرية ، ويعتبر مثل - الكنترباص - الأساس للأعمدة الهارمونية المنخفضة •

جـ - آلات النفخ النحاسية

تضم هذه المجموعة الآلات المصنوعة من السبائك المعدنية النحاسية ، وتشمل : الترومبا - الكورنو - والترمبون - والتوبا ، وكلها تقوم على مبدأ واحد فى طريقة إصدار الصوت

حيث تكون شفتا العازف بمثابة ريشة مزدوجة ، وتُنتَج النغمات التى يُريدها العازف بالنفخ فى - بالوص - طرف الآلة على شكل كأس صغير ليجتذب العمود الهوائى داخلها ، وتتغير النغمات بإستخدام مكابس صغيرة تُسمى الغمازات ، تُساهم فى تطويل أو تقصير العمود الهوائى بواسطة أصابع العازف .

الترومبا (Tromba)

وهى أحد آلات النفخ النحاسية ، وتُقابل الكمان والفلوت فى المجموعات السابقة ، وتمتاز بصوتها اللامع الجهورى ، وبقدرتها على أداء النغمات السريعة ، والجمل اللحنية العريضة الفخمة القوية ، وهى آلة احتفالية ، ويمكن كتم صوتها بواسطة كتامة معينة للحصول على تأثيرات خاصة عميقة خصوصا فى النغمات المنخفضة ، وهى منحدرة من الأبواق القديمة .

الكورنو (Horn)

يرجع أصل آلة الكورنو إلى الآلات البدائية التى كانت تُصنع من قرون الحيوانات ، والتى إشتُق منها الاسم وهو (القرن) وتقوم فكرة إخراج الصوت فيها على نفس أسس آلات النفخ النحاسية الأخرى والأبواق ، وقد صنع الفراعنة والرومان منها نماذج ممتازة بدون ثقوب .

وكانت تُستخدم قديما فى أغراض الصيد والنداءات الحربية والاحتفالية ، وقد تطورت هذه الآلة لتصبح ضمن الآلات الأوركسترالية ، وهى آلة صعبة العزف ، وصوتها يقع فى المنتصف بين الآلات الخشبية والنحاسية ، وبالقدر الذى يبدو فى صوتها القوة ، ويمكنها كذلك أداء

أرق الجمل الموسيقية ، وتُستخدم منها عدة آلات لا تقل عن أربعة أو أكثر فى الأوركسترا السيمفونى ، وعادة ما يضع العازف يده اليمنى فى فوهة الآلة المخروطية .

الترمبون (Trombone)

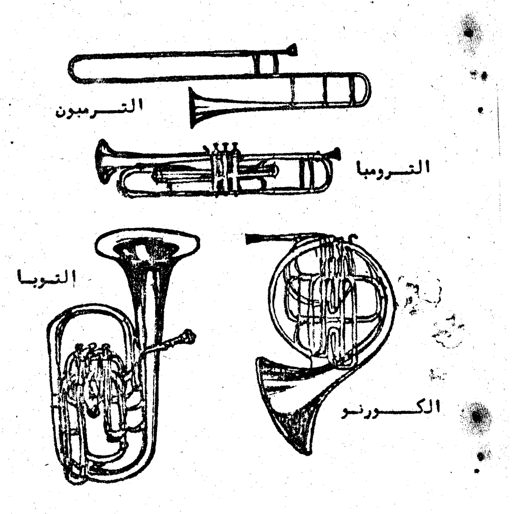
يعتبر الترمبون تطويرا واتجاها جديدا لآلة الترومبا ، وتقوم على نفس الفكرة والمبدأ فى إستخراج الصوت ، ولكن تختلف فى طريقة الحصول على النغمات ، حيث لا يوجد بها غمازات للأصابع ، بل يتم ذلك بواسطة تغيير طول العمود الهوائى بإنزلاق أنبوبة مزدوجة داخل أنبوبة أخرى ،

والترمبون له صوت قوى واضح فخم ، إلى جانب الحصول على أنغام وقورة رقيقة نوعا ، وهو آلة مصاحبة ولكن كثيرا ما تُكتب له جمل لحنية أساسية خصوصا الالحان الندائية الاحتفالية .

التوبا (Tuba)

التوبا هى أضخم آلات النفخ النحاسية ، ولها أهميتها الكبيرة فى تلك المجموعة ، فهى تُماثل الكنترباص فى المجموعة الوترية والباسون فى مجموعة النفخ الخشبية ، لكونها آلة مصاحبة غليظة الصوت ، تقوم بأداء القرار بالنسبة للأعمدة الهارمونية التى تحمل الكتل الصوتية المتوافقة فوقها ، ولذلك فتكتب للتوبا فقط الجمل ذات الأزمنة المتوسطة غير السريعة والنغمات المتقطعة .

آلات النفخ النحاسية



د ـ آلات الطرق (الإيقاعية)

هناك العديد من آلات الطرق والنقر كالطبول والنقاريات والآلات ذاتية التصويت (الأيديوفونية) الغير محددة النغمة ، وتنضم إلى تلك المجموعة آلات أخرى ذات درجات صوتية محددة ، تقع تحت نفس صفة الفصيلة، ولها أهميتها الصوتية والتصويرية والتعبيرية وهى :

التمبانى (Timpani) وهى عبارة عن

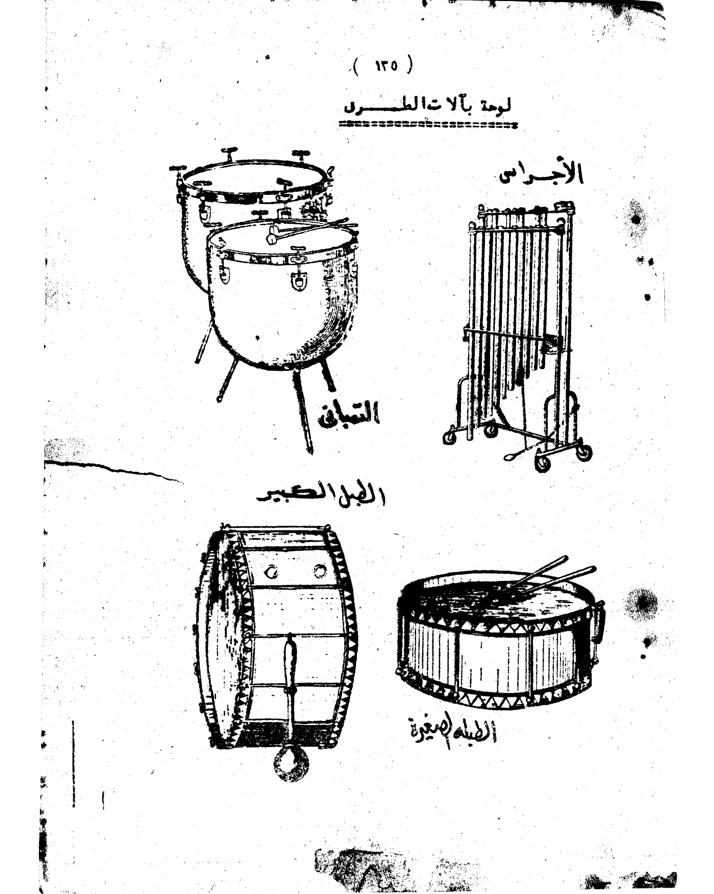
(زوج) من الطبول الكبيرة الحجم نوعا تعتبر أهم آلات الطرق الأوركسترالية ، ويرجع أصلها إلى النقارات العربية (النقرزان) وتتمثل أهميتها فى إمكانية تغيير درجة شد الرق الجلدى ، وتغيير طبقتها الصوتية لكى تتوائم مع السلم والمقام المبنى عليه القطعة المعزوفة ، وذلك بواسطة بيدالات، أو إدارتها للأمام أو الخلف حول محور إرتكازها (انظر الشكل) .

ويوجد منها فى كل أوركسترا دائما آلتين (زوج) على الأقل أحدهما أكبر من الأخرى ، وتضبط الكبرى على الدرجة الاولى بينما تُضبط الأخرى على الدرجة الخامسة ، وقد يُستخدم منها فى العمل أكثر من زوج ، وذلك حسب طلب المؤلف .

الطبل الكبير والصغير (Drums) وهى الطبول التى

نشاهدها فى المدارس والفرق العسكرية ، ولها إستخداماتها التى يحددها ويدونها المؤلف حسب الحاجة التعبيرية لها .

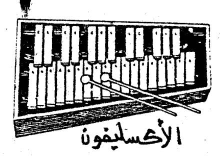
لوحة بآلات الطرق



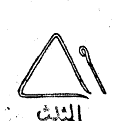
من آلات الطرق

التامبورين

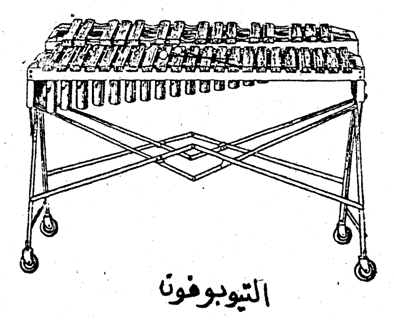
الكاسات



الأكسليفون



المثلث



التيوبوفون

وتنضم إلى مجموعة آلات الطرق عددا من الآلات الاخرى التى يُمكن إضافتها إلى الأوركسترا حسب الطلب ، ومنها :
(الكأس - المثلث - الجونج - السيمبال - الأجراس التامبورين - الكاستانييت - الاكسليفون - الفبرافون)

ثانيا = الآلات الاضافية

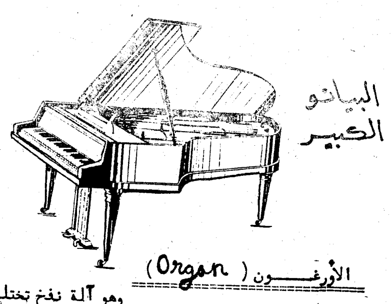
هناك آلات هامة تُضاف إلى قائمة الآلات المشتركة مع الآلات الأساسية التى تضمها مجموعات الأوركسترا السيمفونى ، وتشترك فى أعمال هامة مثل الكونشرتوات والباليهات والقصائد السيمفونية والقداسات والموسيقى التصويرية ...الخ . (أنظر الصيغ الموسيقية) لتُساهم فى إضفاء أجواء تعبيرية تتطلبها تلك الأعمال ، وهذه الآلات تُكتَب لها لأهميتها الكثير من الأعمال الفردية أيضا ، وأهم تلك الآلات هى : البيانو - الأورغن - الهارب .

١ - البيانو

يرجع البيانو إلى سلسلة طويلة من التطورات والتعديلات لآلات كثيرة متنوعة من الآلات الوترية ، وآلات الطرق ، والبيانو من آلات لوحات المفاتيح البيضاء والسوداء التى تتصل بروافع تنتهى بمواكيش تطرق الأوتار ، لذلك فهو يُعتبر من آلات الطرق الوترية .

وينحدر البيانو مباشرة من الآلات القديمة (الكلافيكورد والهاربسكورد) التى كانت محدودة الصوت رقيقة خالية من التلوين

الموتى ، مرت بها عدة تحسينات وتعديلات حتى كان البيانو المعروف حاليا ، والتي أضيفت إليه بيدالات للأرجل تُساهم في تلوين الصوت وتهدئته أو تقويته أو إنسيابه ، ليُصبح البيانو بعد ذلك أهم آلة للتدريب والتعليم الموسيقى ، ومصاحبة الغناء والآلات الأخرى، إلى جانب كونه آلة أساسية إنفرادية كُتِبت له أعمالا إنفرادية لا حصر لها ، أو بمصاحبة الأوركسترا السيمفوني كذلك ، وتُعتبر أيضا آلة أساسية في الموسيقى الخفيفة وموسيقى الجاز .

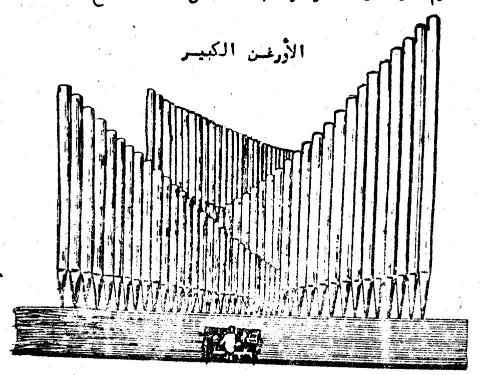


الأورغون (Organ)

وهو آلة نفخ تختلف تماما عن آلة الأورج الكهربائية المعروفة من حيث الفكرة، الأورغن آلة ذات لوحة مفاتيح بيضاء وسوداء أيضا ، وتُشبه مقدمتها لوحة البيانو تماما ، ولكنها آلة هوائية يتم إصدار الصوت فيها بواسطة الهواء المضغوط من مضخات تعمل بالبيدالات أو الكهرباء ، والذى ينطلق

فور الضغط على المفاتيح البيضاء والسوداء لتُفتح الصمامات إلى مزامير يصدر منها الصوت المميز لتلك الآلة الضخم العميق الممتلىء الممتد ، والأورغن يُعتبر آلة أساسية فى الكنائس لمصاحبة أداء الشعائر الدينية والصلوات المسيحية .

وتوجد من الأراغن أحجاما كبيرة تصل إلى مبنى كامل ، ومنها ما يوجد بدور السينما القديمة أو فى القاعات الموسيقية ، مثل الأورغن الموجود بقاعة سيد درويش بمدينة الفنون بالهرم ، ومنها ما يُشبه فى حجمه حجم البيانو تماما ، ومنها ما تم تصغيره إلى حجم أصغر ، نقالى يعمل بالبيدالات ، وهو ما يسمى - هارمونيوم - وكان منتشرا فى مصر كثيرا فى الأربعينيات قبل إنتشار الأكورديون ، الذى يقوم على نفس الفكرة والمبدأ الفنى كآلة نفخ .



الأورغن الكبير

الهـــارب (الجنك Harp)

ترجع هذه الآلـة إلى قدماء المصريين الذين إبتكروها واستخدموها قبل أكثر من أربعة آلاف عام مضت ، ويصدر الصوت منها بواسطة نبر الأوتار بالأصابع ، وهى عبارة عن صندوق مصوّت كبيـــر يوضع على الارض ، وتمتد منه ذراع طويلة إلى أعلى وتُربط بها أوتار تتدلى لتُربط من الطرف الآخر بالصندوق المصوّت ، وقد إختصت تلك الآلـة بالشعائر الدينية فى المعابد ، وقد ظلت تلك الآلـة آلاف السنين دون تعديل يذكر إلا فى زيادة مساحتها الصوتية ، ثم إنتقلت إلى أوروبا منذ العصور الوسطى وتطورت حتى بلغت الذروة فى أوائل القرن التاسع عشر ، لتظل على شكلها وإمكانياتها بعد إضافـــة بدالات تساعد فى تغيير درجة الصوت ، حتى يومنا هذا ، والهـارب من الآلات التعبيرية الهامة التى تُضاف إلى الأوركسترا ، وهى تعطى مساحة صوتية واسعة تقارب ستة أوكتافات ونصف ، فيما يقـارب مساحة البيانو ، وللهارب صوت رقيق وترى ناعم ، ويعزف باليدين معا .



لوحة فرعونية منقولة تمثل فرقة موسيقية بينها الجنك المصرى الكبير والكتفى ، والعود والكنارة والمزمار المزدوج

ومن المعروف ان الفراعنة قد صنعوا من ـ الجنك ـ عددا من الاشكال والاحجام والنوعيات ، منها الجنك الصغير والزاوى ومنها الكتفى والكبير الحجم الذى يوضع على الارض أمام العازف ، وتفننوا فى دقة صنعه وزخرفته ، ويوجد منه نموذج مبهر الصناعة والدقة فى القسم المصرى فى متحف برلين بالمانيا .



الجنك (الهارب) المصرى القديم

الهارب الحديث

قائد الأوركسترا
(المايسترو)

تحتاج عملية تنسيق الجهود بين مجموعة من الناس تعمل متعاونة بشكل جماعى ، إلى إدارة حكيمة واعية بكل تفاصيل العمل المطلوب من كل فرد على حدة ، وهذه العملية تبلغ أقصى صعوبتها حينما تشترك مجاميع من العازفين على مختلف الآلات ، ولكل مجموعة مدوناتها وألحانها الخاصة بها ، وجميعهم متعاونون لأداء عمل فنى واحد يتطلب بالضرورة إلى جانب المهارة الفردية لكل من العازفين عدة التناسق والتزامن والتوقيت البالغ الدقة ، ويتوقف نجاحهم على مدى إندماج الجميع فى عقل وروح واحدة ، والمسوؤل الأول والأخير عن عملية التنسيق تلك هو قائد الفرقة أو المايسترو .

والمايسترو يعتبر عازفا كبيرا لآلة كبيرة بالغة التعقيد، يترجم بها الأفكار واللغة الموسيقية التى كتبها المؤلف ، وواجبه الحفاظ على التضامن والترابط بين جميع أفراد الفرقة التى يتراوح عدد أفرادها بين (٦٠ ـ ١٢٠) عازفا ، وعليه ضمان إستجابتهم التامة إلى إشاراته وتوجيهاته التى تستند إلى الدراسة الجادة والمستفيضة للمؤلفات ، ومحاولة إبراز التوازن والتناسق بين الكتل الصوتية المختلفة والتأثيرات المطلوبة ، إلى جانب توضيح تركيب العبارات والجمل الموسيقية .

ويوجد أمام المايسترو فوق حامل خاص به مجلد العمل المطلوب ، وكل صفحة فيه عبارة عن مدرجات موسيقية كثيرة فوق بعضها توضح نوع وعدد الآلات المشتركة ، ومدون على كل مدرج خاص بكل آلة ما هو مدون أمام العازف تماما فى النسخة الخاصة بآلته ، أى أن

جميع المدونات الموسيقية لجميع الآلات ، تكون بين يدى القائد ، يستعين بها لارشاد كل عازف إلى دخوله أو إلى سكوته ، وللربط بينهم جميعا، وليس دوره كما قد يظن البعض مجرد إشارات لضبط الايقاع أو الوحدة الايقاعية ، كما أنها ليست مُجرد حركات عشوائية ، ولكنها إشارات مدروسة متعارف عليها، يفسر بها القائد المؤلفة الموسيقية كما أرادها المؤلف تماما ، وهذه تتطلب دراسة تستغرق سنوات عديدة وليست مجرد (فهلوة) .

وترتب مدوّنة المايسترو الموسيقية (البارتتيورا) ,والتى تشتمل على سطور جميع الآلات والأصوات المشتركة ، وهى تكون مرتبة من أعلى الى أسفل على النحو التالى :

١ ـ آلات النفخ الخشبية .
٢ ـ آلات النفخ النحاسية .
٣ ـ آلات الطرق ، وآلات الطرق الاضافية (إن وجدت) .
٤ ـ الآلات الوترية .
٥ ـ الآلات الاضافية الرئيسية (إن وجدت) .
٦ ـ الأصوات الغنائية الفردية ، ثم أصوات الكورال .

وعلى القائد أن يقرأ بمجرد النظر كل تلك الخطوط ، وان يتصور ما بها حتى يستطيع أن يوجه عازفيه فى الوقت المناسب ، وعليه قبل بداية تدريبات الفرقة أن يدرس تفاصيل المقطوعة حتى يحدد مقدما ما يحتاج للاهتمام المتزايد ، وعليه أن يتنبه إليه ، وما يجب أن يُبرزه ، محاولا إضفاء الأجواء التصويرية والتعبيرية من حيث القوة واللين ، والسرعة أو البطء المناسبين .

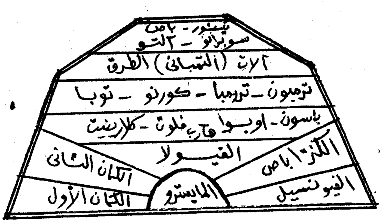
ويحمل القائد عصا صغيرة تقليدية الاستعمال يوجه بها عازفيه ، حتى تكون إشاراته واضحة لجميع العازفين .

الأوركسترا السيمفونى
نظامه ، ترتيب جلوس العازفين

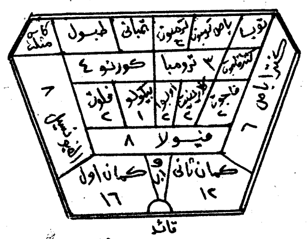
يشترك الأوركسترا السيمفونى بمجموعات آلاته التى إستعرضناها فيما سبق ، وهى الوتريات وآلات النفخ الخشبية ، وآلات النفخ النحاسية وآلات الطرق ثم الأصوات البشرية . وهذا التشكيل الثابت يشترك فى إخراج أعمال فنية موسيقية كثيرة مثل مصاحبة الأوبرا والأوبريت والبالية والأوراتوريو والكانتاتا ، كما يصاحب القداسات والمسرحيات الموسيقية وتسجيل الموسيقى التصويرية للأفلام والبرامج التلفزيونية ، إلى جانب الأعمال التى تُكتَب له خصيصا مثل السيمفونيات والكنشرتوات والقصائد السيمفونية والافتتاحيات والمتتابعات .... الخ (أنظر باب المؤلفات) ،

وقد تزاد على الأوركسترا وتكوينة الثابت آلات أخرى ، غير أوركسترالية ، وذلك بقصد إظهار تأثيرات صوتية معينة تُساعد على إبراز نواحى درامية وتعبيرية تحتمها الضرورة أو الأحداث الدرامية أو البيئاتية للعمل الموسيقى المطلوب ، وحسبما يتراءى للمؤلف الموسيقى مثل : البيانو - الأورغن - الاكسيليفون - التامبورين - الكورنيت - الساكسفون - الآلات الشعبية بنوعياتها المختلفة وجنسياتها ، ويتم جلوس الأوركسترا غالبا على هذا النظام :

الصف الأول = الآلات الوترية ، الصف الثانى = آلات النفخ الصف الثالث = آلات النفخ النحاسية ، الصف الرابع = آلات الطرق ، الصف الأخير = الكورال .



أكثر نظام جلوس للأوركسترا شيوعا والمعمول به
فى الأوركسترا السيمفونى المصرى



نظام جلوس آخر للأوركسترا

الآلات غير الاوركسترالية

الآلات الوترية

تختلف الآلات الوترية المعروفة تبعا للوسيلة التى يتم بها إهتزاز وتذبذب الأوتار لاخراج الصوت، وتبعا لشكل الصندوق المصوّت ونوع الأوتار وطولها وسمكها، وهو ما يمكن توضيحه على النحو التالى :

١ ـ طريقة إصدار الصوت

أ ـ نبر الأوتار : سواء النبر بأصابع اليد مباشرة مثل الهارب أو الجيتار، أو بريشة مثل العود والماندولين وبعض أنواع الجيتار .

ب ـ الاحتكاك : حك الأوتار بالشعر المشدود على القوس لتهتز مثل فصيلة الكمان والربابات ... الخ .

جـ ـ الطرق : وهو الطرق المباشر على الأوتار بشواكيش من الخشب مثل السنطور والسيمبالون المنتشر فى آسيا وأوروبا، أما البيانو فتنتقل الحركة بالضغط بالأصابع على المفاتيح إلى شواكيش تطرق الأوتار .

٢ ـ شكل وحجم الصندوق المصوّت

وظيفة الصندوق المصوت للآلة هى تكبير الصوت الناتج عن تذبذب الأوتار، ويكون حجم الصندوق متوقفا على سمك الأوتار وطولها، فالأوتار الغليظة تكون لها صناديق كبيرة والأوتار الرفيعة صناديقها صغيرة الحجم، وتتنوع الآلات الوترية تبعا لنوع الخشب المستخدم وسمكه، وتبعا للشكل الهندسى وطريقة

مساحة الآلة ، وذلك على النحو التالي :

أ ـ صندوق صوت ضخم كالبيانو والكنترباص .

ب ـ صندوق صوت متوسط الحجم كالفيولا والفيولونسيل والعود .

جـ ـ صندوق صوت صغير الحجم كالمندولين والجيتار والقانون والكمان .

د ـ صندوق صوت أسفل الأوتار كالكمان والقانون ، أو بجانبها كالهارب .

هـ ـ صندوق مربع أو مستطيل أو كمثرى الشكل أو مبطط ، من جزء واحد أو من جزئين كما سنرى فيما بعد .

و ـ تتراوح تخانة جدار الصندوق بين ملليمتر واحد كالكمان ، إلى بوصة مثل جدار صندوق البيانو .

٣ ـ نوع وطول وسمك الأوتار

أ ـ تختلف الأوتار من آلة لأُخرى حسب المادة المصنَّع منها ، فقد تُصنع من أمعاء الحيوانات كالقطط أو الماعز، مثل أوتار الآلات العربية كالعود والقانون والربابة ، وهي مادة ضعيفة الصوت وتتأثر بسهولة بدرجات الحرارة وتحتاج إلى ضبط مستمر ، وقد تُصنع من الحرير المجدول والمكسي بلفات من السلك الرفيع جدا ، كبعض أوتار العود والقانون ومعظم أوتار الآلات الهندية ، وهي أيضا ضعيفة الصوت والاحتمال .

كما تُصنع الأوتار من أسلاك الصلب المطلي بالنيكل والفضة أو الصلب الغير قابل للصدأ ، وهي النوعية المستخدمة في آلات فصيلة الكمان والآلات الأوركسترالية الوترية كالهارب ، وأوتار البيانو .

ب ـ يختلف طول الأوتار وسمكها حسب حجم الآلة وصندوقها الصوت ، وطبقتها الصوتية ، فكلما زاد طول الوتر ، زادت تخانته وغلظ صوته

وكلما قل طوله ، قل سمكه وإزداد صوته حِدَّة وقوة ، وكلما قلت قوة الشد بواسطة المفاتيح والملاوى ، كلما غَلُظ الصوت ، وكلما زادت قوة الشد ، إزداد الصوت حدة وإرتفاعا .

كل تلك العوامل السابقة تؤثر بشكل إيجابي فى صميم تصميم شكل وحجم الآلة الموسيقية ، وطول وثخانة الوتر ، لتتناسب مع الحجم والشكل العام للآلة .

آلات النبـــــر

١ ـ العـــود (أنظر آلات الموسيقى العربية)

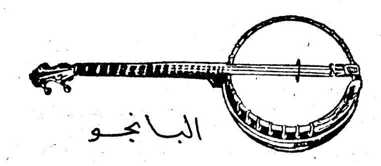
٢ ـ القانون (أنظر آلات الموسيقى العربية)

٣ ـ المانـــدولين آلة نبر وترية تُشبه فى شكلها العام العود المصرى المعروف ، ولكنها صغيرة وتبلغ حوالى $\frac{1}{4}$ حجمه ، أوتاره من السلك الصلب ، والمندولين له أربعة أوتار مزدوجة ، لكل زوج درجة صوتية واحدة ، وتُماثل فى ضبطها أوتار الكمان تماما (← صول ـ رى ـ لا ـ مى) ، وتُنبر الأوتار بريشة من البلاستيك بيضاوية أو مثلثة الشكل ، ويختلف الماندولين عن العود بوجود فواصل معدنية (دساتين) على رقبة الآلة ، لكى تحدد مكان عفق الأوتار بدقة ، تدرجا بمسافة (نصف تون) ، لذلك لا يُمكن عزف الألحان العربية ذات ثلاثة أرباع الدرجات .

ويوجد من الماندولين آلة مسطحة الشكل وأنواع أخرى

مقعرة الشكل كمثرية . ويُعتبر الماندولين آلة شعبية أوروبية خصوصا فى إيطاليا ، كما كَتَب له بعض المؤلفين أعمالا جادة هامة مثل موتسارت وبيتهوفن .

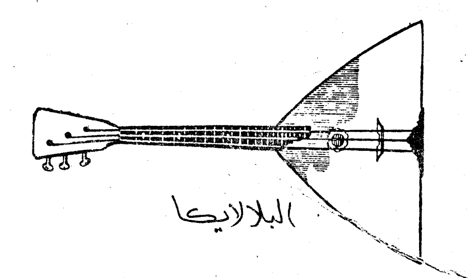
٤ - البانجو آلة امريكية حديثة نوعا ، وهى تُشبه الماندولين تماما ، غير أن الاختلاف يتمثل فى أن الصندوق المُصوِّت المسطح (المبطط) مستدير الشكل وسطحه من الجلد ، ويوجد من البانجو عدة أحجام ، وهو يُعَد فى الغرب الأمريكى آلة شعبية خصوصا بين رعاة البقر ، وبين الزنوج الأمريكيين ، وللبانجو خاصية إيقاعية تبدو واضحة أثناء العزف إلى جانب الخط اللحنى .



البانجو

٥ - البلالايكا البلالايكا هى الآلة الشعبية الروسية الأولى وصندوقها المصوّت مثلث الشكل ، ولها رقبة طويلة عليها ثلاثة أوتار مفردة أو مزدوجة ، وهى آلة نبر وترية بالأصابع ، ويوجد منها أحجام كثيرة تشكل مجتمعة عائلة تشبه عائلة الكمان .

ويمكن بذلك عمل أوركسترا كامل منها لمختلف الطبقات الصوتية الحادة حتى الغليظة جدا ، حيث يوجد منها ما يقابل الكنترباص .



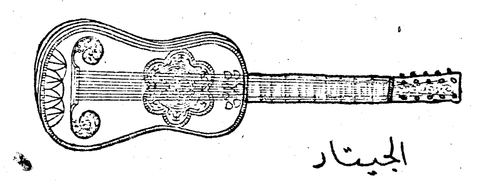
٦ـ الجيتار

آلة نبر وترية صندوقها المصوّت يُماثل حجم العود تقريبا ، إلا أن سطحها (مبطط) ، إنتشرت فى أوروبا بعد أن عرفتها أسبانيا تطويرا من آلة العود العربية ، الذى عرفته هى الأخرى عن طريق الأندلس والحروب الصليبية فى القرن الثانى عشر ، وأوتار الجيتار ستة (مى ← لا ـ رى ـ صول ـ سى ـ مى) مصنوعة من أسلاك الصلب ، وعلى رقبتها دساتين لتحديد مكان العفق ، بينها مسافات ($\frac{1}{2}$ تون) .

وينتشر الجيتار فى أوروبا وأمريكا الجنوبية وأمريكا الشمالية ، ولكنه الآن منتشرا فى كل أنحاء العالم خصوصا بعد تجهيزه كهربائيا ليُصبح بلا صندوق مصوّت مع وضع ميكروفونات ،

مكبرة تحت الأوتار تنقل الأصوات إلى السماعات من خلال مكبر صوت (أمبليفير) ٠

وقد إحتل الجيتار فى أوروبا مكانة أساسية منذ القرن الخامس عشر، بعد أن تم تعديل تسوية وضبط أوتاره ليتمكن العازف من أداء تآلفات هارمونية (أكوردات) وعدة أصوات لحنية بوليفونية فى وقت واحد، وليكتب له مؤلفى عصر الباروك وبعض الكلاسيكيين والرومانتيكيين مثل :
(باجانينى ، شوبرت ، برليوز) وللجيتار كونشرتو شهير جدا بمصاحبة الأوركسترا ٠

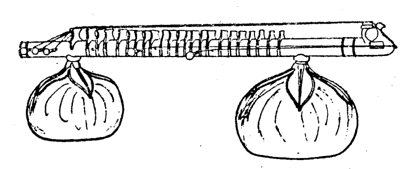


الجيتار

٧ ـ الطنبورة والسمسمية (إنظر الآلات الشعبية المصرية)

٨ ـ القينا القينا آلة نبر وترية هندية شهيرة ، لها صندوقان مصوتان توصل بينهما قصبة جوفا ٠ طولها حوالى ثلاثة أقدام ، مُركّب عليها سبعة أوتار معدنية مثبتة على طرف القصبة

الأيمن وتُشد بمفاتيح على الطرف الأيسر، وعلى القصبة تُوجـد دساتين تُحدد مواضع العفق ، ويستعملها العازف وهو جالس على الأرض ويضُمها إلى جسمه مائلة ، فيقع بذلك صدره بين نهايتيها وهما صندوقيها ، والفينا آلـة رقيقة الصوت ناعمة ولها صوت متميز الرنين .

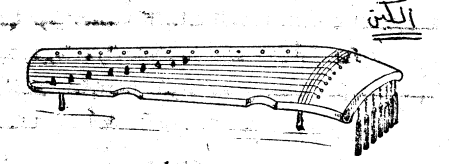


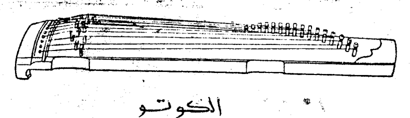
٩ - الكين الصينية ، الكوتـو اليابانية

وهى آلات نبر وترية ، لها صندوق مصوِّت يُشبة صندوق القانون العربى، ولكن له أرجـل فيما يشبه المنضدة ، وهو مربع الشكل ، وتلك الآلة لها أوتار يبلغ عددها من (٥ - ١٠) متساوية الطول والسمك والضبط ، ويوجد تحت كل وتر قنطرة متحركة، أو رِكاب يتحكم فى تحديـد الدرجات المطلوبة تتابعا من وتر إلى آخر، حسب درجات السلم الموسيقى الخماسى (المكوَّن من خمس درجات فى الأوكتاف الواحد ويستخدم العازف يديه معا فى الأداء، اليمنى لعزف اللحـن الأساسى وزخرفته ، بينما تقوم اليد اليُسرى بعمل أرضيـة

غليظة (باص أرضية) تحت اللحن الأساسى ، مع دوبلات مُفردة ... على الضغوط الثقيلة ، وهذا بالطبع يتوقف على مدى كفاءة ... العازف وقدرته الفنية ، والكين والكوتو آلات صعبة العزف ... وتُعتبر عند الصينيين واليابانيين آلات مقدسة .

الكين





الكوتو

الآلات ذات القوس

هناك إختلاف بين العلماء حول أصل فِكرة إصدار الصوت عن طريق الاحتكاك بشعر القوس ، فهى إما واردة من الشرق ومن جنوب شرق آسيا بالتحديد، ومنحدرة من الآلة التى عرفها الهنود منذ حوالى أكثر من ٤٠٠٠ عام، وتُشبه الربابة وتسمى (السيراندا أو الرافاناسترون) وإنتقلت إلى أوروبا عن طريق العرب وأسبانيا والأندلس ، أو واردة من شمال غرب أوروبا ، وتطورت تحت إسم الفيول

ثم - فيولا - ثم الفيولينة ، أى الكمان (وقد سبق شرحها فى الآلات الأوركسترالية) ، بينما ظلت تعيش الآلات القديمة تحت أسماء عدة مختلفة منها :

الربابة وهى الآلة القديمة التى عرفها العرب عن الهنود منذ عدة آلاف من السنين ، وهى تُصنع حتى اليوم بشكلها البدائى القديم ، وتوجد منها نوعيات عديدة كالربابة المصرية والربابة التركية والمغربية وغيرها ، والاختلافات بينها ليست فى أصل الفكرة والتصميم ولكن فى الشكل العام تبعا للمواد الخام البيئية التى تصنع منها فى كل منطقة (أنظر الآلات الشعبية المصرية بعده) .



السيراندا وهى آلة وترية هندية ذات قوس ، تُشبه إلى حد كبير الربابة العربية ، ولها قوس من البامبو أو الخشب ، يُشد عليه شعر الفرس ، والصندوق المصوِّت من جوز الهند أو من الخشب وعليه وتران من الحرير .

آلات الطرق الوترية

وهى الآلات التى يصدر منها الصوت بواسطة الطرق على الوتر ، إما بواسطة شواكيش باليد مباشرة أو بشواكيش متصلة بروافع تتصل بمفاتيح للضغط عليها بالأصابع كالبيانو :

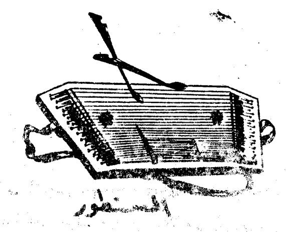
١ - **البيانو** وهو منحدر من آلتين هامتين عُرفتا منذ العصور الوسطى فى أوروبا وتطورتا فى عصر الباروك وهما الكلافيكورد والهاربسكورد .

الكلافيكورد يتم فيه طرق الأوتار بشواكيش متصلة بمفاتيح بيضاء وسوداء ، ولكنه كان ضعيف الصوت ، أما الهاربسكورد فيتم فيه نبر الأوتار بواسطة ريش متصل بروافع متصلة بمفاتيح مثل البيانو ، تتحرك عند الضغط على المفاتيح لتنبر الأوتار ، وتعود لمكانها ثانية ، ولكنها كانت أيضا ضعيفة الصوت قاصرة عن التلوين الصوتى ، لذلك كان لابد من تطوير وتوحيد فكرة كل من الآلتين ليُصبحا البيانو مع بداية القرن الثامن عشر ، حين توصل الايطالى (كريستوفرى ١٧٠٩ م) إلى صنع أول آلة بيانو حقيقية عبارة عن هاربسكورد بشواكيش تطرق الأوتار بدلا من الريش ، وبعدها وفى

عام ١٧٢٦ صنع الألماني (سيلبرمان) بيانو مكتمل الصناعة ذو أوتار أفقية ، وهو ما يسمى الآن بالبيانو الكبير (كودا) .

وفي عام ١٨٠٠ إبتكر الأمريكي (هوكينز) البيانو ذو الأوتار الرأسية القائم الصغير الحجم المعروف حاليا ، ليصبح سيد الآلات الانفرادية ، والمصاحب الأول للغناء والرقص والآلات المنفردة الأخرى ، وآلة الدراسة والتعليم الموسيقي الأولى .

٢ ـ السنطور أو السمبالون تعرف هذه الآلة بأسماء عديدة منها السنطور ، السمبال ، السمبالون ، الدولسمير وغيرها ، أما أصل الآلة فيرجع إلى حوالي ٤٠٠٠ عام مضت ، حين توصل الآشوريون إلى فكرة إصدار صوت الآلة الوترية عن طريق الطرق ، وأبدلوا نبر أوتار (الكنور) التي أخذوها عن الكنارة المصرية ، إلى الضرب على الأوتار بشاكوش من الخشب ، وأصبح إسمها (الأشور) ثم أصبح إسمها السنطور ، ومنه إنتقل إلى كل آسيا ثم أوروبا تحت أسماء عدة ليصبح آلة شعبية هناك .



السنطور

والسنطور يشبه القانون المصرى تماما من حيث الشكل العام والتركيب ، ولكن تُطرق الأوتار المعدنية بمضارب من الخشب لتُصدر صوتا رنانا أكثر لمعانا وقوة منه ، وما زالت تلك الآلة تُعزف فى كل أنحاء أوروبا وخاصة الكتلة الشرقية ، وفى دول آسيا خصوصا فى الصين واليابان وفيتنام وكوريا ، ومنها إنتقل إلى مختلف دول أمريكا اللاتينية كذلك .



السمبال الحديث

ثانيا = آلات النفخ غير الأوركسترالية

عرف العالم كله تقريبا آلات النفخ البسيطة الخشبية والنحاسية التى تطورت عن النايات والصفارات والمزامير والأبواق ، وما زالت الآلات من فصيلة المزمار منتشر فى أرجاء العالم تحت أسماء مختلفة وأحجام متنوعة ، وكلها ذات ريشة واحدة أو ريشتين

وهى التى تطورت بدورها إلى الآلات الأوركسترالية من فصيلة آلات النفخ الخشبية ، كما تطورت الأبواق بأحجامها المختلفة إلى آلات النفخ النحاسية بأنواعها ، والتى سبق بيانها بالتفصيل ، ومن آلات النفخ المعروفة والمستخدمة كآلات غير أوركسترالية ، ولكنها تستخدم فى الفرق العسكرية أو الشعبية أو فرق الجاز والموسيقى الخفيفة ، أو فى آلات التخت العربى ، ما يلى :

١ - الساكسفون الساكسفون يُعتبر آلة حديثة نسبيا ، وقد إبتكرها صانع آلات بلجيكى فرنسى يدعى (أدولف ساكس) عام ١٨٤٦ م واستخدمته الموسيقات العسكرية الفرنسية والعالمية ، وكان إنتشاره بعد إنتشار موجة موسيقى الجاز فى أمريكا ، وأصبح من أهم آلات الجاز والموسيقى الخفيفة ، ولكنه لم يُستخدم كآلة أوركسترالية إلا فى بعض الأعمال الموسيقية النادرة .

الساكسفون

والساكسفون يُصنع من المعدن تماما ، ولكنه يعتبر آلة نفخ خشبية ، لأنه يعتمد على ريشة واحدة في إصدار الصوت ، وتوجد منه عدة أحجام لطبقات صوتية مختلفة ، ولكنها كلها ذات لون صوتي متميز ، فيه قوة الكلارينيت وعمق الأوبوا ، بجانب لمعان صوت الآلات النحاسية .

٢ ـ **الناي** (أنظر آلات الموسيقى العربية)

٣ ـ **المزمار البلدي** (أنظر الآلات الشعبية المصرية)

٤ ـ **الأرغول** (أنظر الآلات الشعبية المصرية)

٥ ـ **الأورغن** (أنظر الآلات الأوركسترالية الافانية)

٦ ـ **القرب** وهي آلة نفخ خشبية تعتبر تطويرا للمزمار البلدي ، إلى جانب إستغلال فكرة خزن الهواء ثم دفعه حسب الحاجة وبالكمية المطلوبة إلى مزمارين يعملان في وقت واحد ، أحدهما له عدة ثقوب تصدر الحركة اللحنية ، أما الثانية فهي بدون ثقوب لكي تصدر درجة صوتية واحدة هي القرار أو الدرجة الأولى في السلم أو المقام الذي تبنى عليه القطعة الموسيقية ، وتعتبر بمثابة أرضية أسفل اللحن الأصلي ، وهو ما يصطلح عليه موسيقيا بالتعبير (Pedal note) .

والقربة (Bagpipe) سميت في العربية (القربة) لانها مكوّنة بالفعل من ـ قربه لها صمام ومنفاخ يدفع منه الهواء الذي يتجمع داخل القربة ، ولا يسمح برجوعه ثانية .



ويضع العازف القربة تحت إبطة ويضغط عليها بذراعه اليُسرى ، ليندفع الهواء فقط من خلال المزمارين السابق الاشارة إليهما ، وعند إقتراب نفاذ هواء القربة ، يُعيد العازف ملأها ثانية .. وهكذا ، وبذلك يُتيح الكثير من الراحة للعازف الذى لا يضطر إلى النفخ طول الوقت ، وهذه الآلة تنتشر فى جميع أنحاء العالم ، وفى الفرق العسكرية للجيش والبوليس ، ولكنها تُعتبر الآلة الشعبية الأُولى فى إسكتلندا وتُشكِّل منها فرقا كاملة .

==================

٧ ـ الشـــينج الصينـى واليابــــانى (ching)

الشينج ، آلـة صينيةويابانية شعبية شهيرة عُـرِفت منذ حوالى ٤٠٠٠ عام مضت ، وهى عبارة عن عدة قصبات من الغــاب مختلفة الأطوال (١٢ ـ ٢٤ قصبـــة) لكل إثنتان منها طول واحد ، وهـى متلاصقة معا فى حلقة دائرية وتبـرز كلها من سطح وعاء من الخشـب أو القرع ، هو بمثابة مستودع ومخـــزن للهواء وله من الجنب أنبوبة رفيعة ملتوية تشبـه (بـــزبوز) الأبريـــق لينفخ منها العازف ، وبتحريـــك أمابع العازف ، يمكنه التحكم فـــى قفل أو فتح الثقوب الموجودة علـــى جدران القصبات ، ليخرج الصوت الذى يريده العازف من القصبة المطلوبـــة فقط دون الأخريات .

الشينج

والشينج يعتبر آلـــة أساسية وهو مقياس ضبط الآلات الأخرى الصينية ، وقد طورت أوروبا تلـــك الفكرة والآلــة ، لتبتكر منها آلات متطورة أخـرى مثل الأورغـن وآلات أخرى تقوم على فكرة خزن الهواء كالأكورديـــون والقرب ..الخ .

٨ ـ **الأكـــورديـــــون** عرف العالم آلة الاكورديون حوالى عام ١٨٢٩ ، على يد مخترعين من النمسا والمانيا ، وفكرة الآلـــة هى نفس فكرة الآلات المشابهة من نفس الفصيلة (الشينج الصينى ـ القرب ـ الأورغن ـ الهارمونيوم ثم الاكورديون)، وهى تقوم علـى فكرة خزن الهواء ودفعه نحو صفارات أو مزامير متعددة تتحكم فيها صمامات تُفتَح للهواء للمرور نحو الصوت المطلوب فقط .

وللاكورديون صندوق مستطيل مصنوع من الخشب والجلد على شكل (منفاخ) يجذب الهواء من الخارج عند الشد ليدفعه إلى الداخل عند الضغط عليه ليندفع بدوره إلى الصفارات الصغيرة المصفوفة فى داخل الصندوق ، وفى نهاية كل صفارة ريشة صغيرة تُعطى درجة صوتية واحدة محددة ، ويستطيع العازف عن طريق الضغط على مفاتيح أو أزرار اللوحة التى تُشبه لوحة البيانو بالأصابع البيضاء والسوداء، لتمدر من ثلاثة إلى أربعة أوكتافات .

ويحمل العازف الآلة وهو واقف أو جالس بواسطة حزام فى الكتفين ، واللوحة اليمنى ذات المفاتيح لعزف الحركة اللحنيـــة الأساسية ، بينما تكون اللوحة ذات الأزرار لليد اليسرى ، مخصصة للمصاحبة الهارمونية .وتستطيع الآلـــة أداء الألحان المفردة ذات الخط الميلودى الواحد ، وكذلك التآلفات الهارمونية ، والبوليفونى ذات الألحان المتعددة .

ومنذ عام ١٩٢٠ إنتشرت الآلة فى العالم وأصبحت عضـــوا هاما فى فرق الجاز والموسيقى الراقصة والخفيفة ، ولتُصبح بعد ذلك

آلة شعبية فى دول كثيرة خصوصا فى فرنسا ، وتكونت منها فرقا كاملة، ومنذ الخمسينيات دخل الاكورديون مصر وأصبح له شعبيته، وفى السنوات الأخيرة تم تعديل الآلة بإضافة (زمارات) خاصة بأزرار خاصة يمكنها تغيير بعض الدرجات، لكى تُساعد على أداء المقامات العربية بالدرجات ذوات أرباع الدرجات التى تُميّز الموسيقى العربية مثل : الراست والبياتى والسيكاه ... الخ .

٩ - الهارمونيكا

الهارمونيكا آلة بسيطة معروفة فى العالم كآلة شعبية فى معظم دول العالم ، ومنها آلات متميزة للمحترفين وأخرى صغيرة تُعتبر بمثابة لعب أطفال ، وهى آلة صغيرة تُحمل باليد ، وينفخ فيها بالفم مباشرة ، وطولها من عدة سنتمترات إلى ٧٥ سم ، وبداخلها ريشات صغيرة مضبوطة على درجات السلم الموسيقى تدرجا وترتيبا بين النفخ بالشهيق أو السحب بالزفير .

وقد تكونت منها فرقا صغيرة فى أمريكا والمانيا ، كما تشترك فى بعض فرق الجاز ، وإن كان قد إنحصر إستخدامها هذه الأيام كثيرا بعد إنتشار آلات الأورج الكهربائى بأحجام كثيرة وأصبح فى متناول الجميع .

= الآلات الإيقاعيـــة

١ ـ الأجــراس الأجراس الموسيقية تختلف عن الأجراس العاديـــة، فهى أنابيب طويلة يبلغ قطرها حوالى ٦ سم ، ويتراوح طولها بين ٤٥ ـ ١٠٠ سم ، وهى متقفلة من أعلى وتعلق فى خيوط قوية فى إطار خشبى أو معدنى ، وفوهتها المفتوحة تكون لأسفل .

وتُصنع الأجراس من سبيكة من المعدن الرقيق المتيـــن الرنان ، وتبلغ المجموعة منها أوكتاف واحد كامل تُرص متجاورة ، حسب تسلسل الدرجات أو أنصاف الدرجات المستخدمة فى المقطوعة التى تُعزف ، وتطرق الأجراس بواسطة مطرقة صغيرة على طرف الحافة العليا .

وقد إستخدمها لأول مرة ـ باخ الأب (١٦٨٥ ـ ١٧٥٠) فى أحد مؤلفاته للكانتاتا ، وإستخدمها كذلك ـ ريتشارد إشتراوس ثم فاجنر فى أوبرا ـ بارسيفال ـ . وتُضاف الأجراس إلى مجموعـــة آلات الطرق فى الأعمال الأوركسترالية والموسيقى التصويرية حســـب الطلب ، والأجراس تُستخدم فى درجات صوتية محددة حسب مقام وسلـــم المقطوعة المعزوفة . (إنظر الأجراس ص ٧٢)

٢ ـ الأكسليفـــون هو عبارة عن صندوق مستطيل الشكل لا يزيد إرتفاعه عن ـ ١٠ سم ، مرصوص فيه فوق قطع من اللباد قطع من الخشب أو الزجاج أو المعدن ، على مفين فيما يشبه ترتيب أصابع البيانو السوداء والبيضاء ، والقطع يتراوح طولها بين (٨ ـ ٢٠ سم) حسب

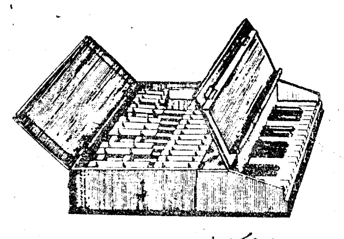
الدرجة الصوتية المضبوطة على أساسها بين الحدة والغلظة وتُطرق القطع بواسطة مطرقتين صغيرتين من الخشب أو الكاوتشوك الصلب .

يُستخدم الأكسليفون فى الأعمال الأوركسترالية نـادرا ، ولكنه يُعتبر أساسيا فى الفرق العسكرية وفى موسيقى الأطفال .

٣ ـ التوبوفـــون الكلمة معناها صوت الأنابيب ، وهى ببســاطة عبارة عن تطوير للاكسليفون ، حيث تُستبدل القطع المعدنية أو الخشبية بأنابيب قصيرة مثل أنابيب الأجراس السابق الاشــارة إليها ، ولكنها موضوعة بالطبع داخل صندوق مرتفع قليلا ، كما أنها لا تُطرق بمطارق فى اليد مثل الأكسليفون ، ولكن بواسطة شـواكيـش متصلة بمفاتيح تُشبه مفاتيح البيانو .

٤ ـ الجلوكنيســبيل ومعناها الحرفى لعبة الأجراس ، وهى تُشبه إلى حـد ما الأكسليفون وتُعتبر تطوير له ، حيث تُستبعد الشواكيش التى تستعمل فى اليد ، وتوضع داخل الصندوق شرائح تُطرق بواسطة شواكيش صغيرة متصلة بمفاتيح مثل أصابع البيانو السوداء والبيضاء ، وهى تُشبه إلى حد كبير (التوبوفون) حيث تُستبدل كل الأنابيب بقطع معدنية أو زجاجيـة .

وقد إستخدمه ـ هاندل ـ فى مؤلفاته الدينية ، وكذلك موتسـارت فى أوبـراه (الناى الساحـر) ، وفاجنـر فى أوبراته ، وبعد ذلك قل إستخدامه كثيرا فى المؤلفات المعاصـرة وإستُبدلت بآلات أخــرى .



الجلوكنيسبيل

٥- السيليستا
وهى تُشبه الجلوكنيسبيل ، ولكن لها صندوق مصوِّت رنان لكل قطعة بمفردها وذلك لتقوية صوتها ، وقد إبتكرت تلك الآلة عام ١٨٨٠ م وإستخدمها - تشايكوفسكى - فى الباليه الشهير (كسارة البندق) .

٦- الماريمبا
تشبه الماريمبا كذلك الأكسيلفون إلى حد كبير وتقوم على نفس الفكرة ، ولكنها أصغر وتُعلق فى كتف العازف ، وتطرق القطع الخشبية الرقيقة بواسطة شواكيش صغيرة ، وهى آلة مكسيكية الأصل وتُعتبر هناك آلة شعبية ، وقد إنتشرت كذلك فى أمريكا ، وكتب لها المؤلفون الأمريكيون مثل (ميلو ، كريستون) عام ١٩٤٧ كونشرتوان مع الأوركسترا .

٧ ـ **الفبرافون** هى آلة من مشتقات الاكسليفون كذلك ، إلا أنه توجد تحت كل قطعة معدنية أو خشبية أنبوبة معدنية مقفلة من أسفل ، تُعتبر بمثابة صندوق رنان مستقل لكل قطعة ، وفى فوّهة كل أنبوبة وتحت كل قطعة من أجزاء الاكسليفون ، قطعة معدنية كالقرش ، وعلى شكل صمام ، وكل تلك الصمامات متصلة بمحور واحد أفقى يدور حول نفسه بمحرك يدوى أو بموتور ، لينتج عند الطرق على القطع بواسطة شاكوشين صغيرين ، صوت رنان متذبذب مستمر ، وتبلغ القطع المعدنية حوالى ٣٥ قطعة ، أسفلها ٣٥ أنبوبة تعطى ثلاثة أوكتافات كروماتيكية .

ويستخدم الفبرافون فى قليل من الأعمال الأوركسترالية وإن كانت تُعتبر آلة هامة فى الأوركسترات الخفيفة والجاز ، والموسيقى التصويرية والتعبيرية ، والموسيقى العسكرية الثابتة ، وفى الموسيقى الشعبية .

٨ ـ **التامبورين** التامبورين آلة طرق عرفتها المدنيات القديمة ، وهى عِبارة عن رق كبير تتخلل حافته قطع من النحاس تشبه الماجات ، ويعزف التامبورين بالطرق باليد على الحافة الخشبية أو على الغشاء الجلدى .

ويُستخدم التامبورين كآلة شعبية فى معظم دول العالم ، ويستخدم أحيانا فى موسيقى الجاز والفرق العسكرية ، كما استخدم أوركستراليا فى أعمال كثيرة للتعبير عن الجو الشعبى الشرقى أو الطابع الاسبانى أو الغجرى .

(آلات الطرق ذاتية التصويت)

الآلات ذاتية التصويت هى الآلات الأيديوفونية التى تصنع من مادة واحدة وليس لها صندوق مُصوِّت ، بل يصدر الصوت عن طريق تذبذب جسم الآلة نفسها (Idiophone.) ومنها :

ا - المثلث وهو عبارة عن قضيب معدنى من الصلب الرنان منحنى على شكل مثلث مفتوح من أحد الزوايا ، ويُطرق عليه بقضيب صغير من نفس المعدن ، ويستخدم المثلث فى الأوركسترا أحيانا ، وفى الباند العسكرى ، أو حسب الحاجة له لاضفاء أجواء تعبيرية مطلوبة .

ب - السيمبال وهو عبارة عن صفحتين مستديرتين من النحاس قطرها من ٣٠ - ٤٠ سم ، وتمسك بواسطة خيط مربوط فى وسطهما ، وتقرع ببعضها لتنتج صوت معدنى رنان ، وقد تستخدم واحدة فقط تثبت فى حامل ، أو فوق الطبلة الكبيرة فى فرق الجاز ، حيث تطرق بعصا الطبلة أو بفرشاة من السلك ، أو بواسطة مطرقة متصلة ببيدال خاص ، ويستخدم (الكأس) هذا فى الأوركسترا وخصوصا فى الفرق العسكرية ، وموسيقى الجاز والخفيفة .

جـ - الجونج (تام تام) وهو عبارة عن صفيحة أو طبق من النحاس ، معلق بخيطين فى إطار له حامل ، ويُطرق عليه بمطرقة من اللباد أو بمطرقة الطبلة الكبيرة ، ويمتاز صوته بالقوة والرنين المستمر ، وقد عرفته الشعوب الشرقية منذ آلاف السنين وصنعت منه

أحجام ضخمة إستخدمها الصينيون كأداة للاعلان والانذار ، وقد إستخدم الجونج فى أعمال أوركسترالية كثيرة ، خصوصا فى الموسيقى التصويرية والتعبيرية .

د - الكاستانييت الكاستانييت آلة شرقية الأصل ، تصنع من الخشب لتصبح كأداة متميزة فى الموسيقى الشعبية الأسبانية ، وتوجد منه أشكال متعددة ، ولكنها جميعا تصنع من قطعتين متقابلتين من الخشب الصلب الرنان على شكل صدفة ، ومرتبطتين معا بخيط وعند هزها ترتطم القطعتان معا لتصدر صوتها المتميز ، أو يربط كل زوج منها فى راحة اليد، كما فى الرقص الأسبانى ، أو كصاجات الرقص المصرية ، ويستخدم الكاستانييت فى الأوركسترا للمقطوعات التى تحمل الطابع الأسبانى أو الشرقى ، وفى الباند العسكرى والموسيقى الخفيفة وموسيقى الجاز .

١٠ = الأورج

الأورج آلة حديثة جدا ، تختلف إختلافا كبيرا عن (الأورغن) الذى يعتمد على نفخ الهواء بطريقة ميكانيكية ، أما الاورج ، فهو آلة كهربائية تعمل بواسطة صمامات ودوائر كهربية دقيقة جدا لتصدر ذبذبات محسوبة بدقة إلى المكبر (أمبلفير) متصل بالسماعات الكبيرة التى تصدر الصوت بالقوة والضخامة وفى الطبقة المحددة ، من خلال اتصالها بالمفاتيح التى تشبه لوحة البيانو تماما ، والتى يضغط عليها العازف .

وقد تطور تصنيع الآلة فى السنوات القليلة الماضية

نتيجة للطفرة التكنولوجيــة الحديثة ، وأصبحت له إمكانيات هائلة تلوينية وصوتية ، وتعددت أشكاله وإمكانياته ليُصبح الآن عماد فرق الموسيقى الخفيفة والجاز والموسيقى التصويرية ، حيث يستطيــع عازف واحد متمكن أن يقوم بعمل عشرات العازفين .

والأورج يمكنه إعطاء أصوات الآلات بمختلف نوعياتهــا حتى الايقاعية منها ، وأصبح مزودا بعقول الكترونية صغيرة تسجل وتحفظ وتعيد الألحان ، وتضيف إمكانيات هارمونية وبوليفونيــــة بمفردها وبمجرد اللمس على أزرار صغيرة ، وقد تم تعديل هــــذه الآلات لتتناسب مع الموسيقى العربية ودرجاتها الصوتية ذات أرباع الدرجات وضروبها الايقاعيــة كذلك .

==============================

الأصوات البشرية الغنائية

عندما تشترك الأصوات الغنائية فى أعمال فنية كبيرة مع الأوركسترا ، مثل الأوبرا والأوبريت وبعض السيمفونيات والموسيقى التصويرية ، فإنها ترتبط بقواعد وأصول فنية محددة ، حيث تنقسم الأصوات البشرية إلى أربعة طبقات صوتية ، تماثل المجموعات الأربعة بكل فصيلة من آلات الأوركسترا ، ولكل طبقة حدودها ومساحتها الصوتية التى تدور خلالها ، وعلى المؤلف الموسيقى مراعاة ذلك بدقة ، و كل شخصية أو عمل من الأعمال الغنائية ترتبط بطبقة صوتية محددة ، ولا يؤدى أى دور سوى المؤدى الذى تنطبق عليه تلك الشروط .

والخطوط الغنائية تكتب ضمن المدونة الاجمالية لقائد الأوركسترا (البارتتيورا) كما أشرنا سابقا ، وذلك لأن دور المغنى أو الكورال ، يبلغ من الدقة مبلغ العزف على بقية الآلات الأوركسترالية ، ولا يمكن لأحد الخروج أو التلاعب بجملته اللحنية ، بل عليه أن يؤدى المدونة الخاصة به بكل دقة ، لكى يساير بقية أصوات الأوركسترا . وتنقسم الأصوات البشرية الفردية ومجموعات الكورال على النحو التالى :

١ - السوبرانو (Soprano) وهو أعلى واحد طبقات الأصوات النسائية ، ومساحتها الصوتية حوالى (أوكتافين) ويوجد منه السوبرانو [illegible] البراق اللامع ، ويختص بالأغنيات الخفيفة

السريعة المرحة ، والأدوار التى تحمل طبيعتها هذا اللون ، ويسمى (Soprano lyric) أما السوبرانو الدرامى العاطفى الانفعالى ، فله أدوار وأغنيات فردية معينة تتناسب مع لونه الصوتى ويسمى (Soprano Dramatic) .

أما (الميتزو سوبرانو) فهو من نفس نوع السوبرانو الحاد ، ولكن تقل ساحته الصوتية قليلا ويُعتبر فاصلا بين السوبرانو والآلتو .

٢ - الآلتو والكنترآلتو (Alto) وهو أغلظ أصوات النساء ، ويمتاز بقدرته على آداء التعابير العاطفية العميقة ، وإن كانت المؤلفات الانفرادية الخاصة به محدودة ، فله أهميته فى الأوبرات والمسرحيات الغنائية ، لأنه يُناسب أدوار السيدات الأكبر سنا والأدوار الوقورة للعظيمات من النساء .

٣ - التينور (Tenor) وهو أعلى اصوات الرجال ، وتبلغ مساحته الصوتية أوكتافين كذلك ، ولكن تنخفض بدرجة عن مستوى السوبرنو كتابة ، أما المسموع الحقيقى فينخفض عنه بمقدار أوكتاف ، وله أدواره الخاصة فى الأوبرات والأوبريتات وغيرها ، وله الكثير من الأغنيات الفردية الرقيقة العاطفية ، ويحظى بمعظم الأدوار البطولية فى الأوبرات .

٤ - الباريتون (Bariton) وهو الطبقة الوسطى لأصوات الرجال ، حيث أن أعلاه يقترب من مستوى صوت التينور ، وأخفضه

يقترب من أخفض أصوات الرجال (الباص) والباريتون صوت معبّر قوى له أهميته فى أدوار البطولة فى الأوبرات ، وله الكثير من الأغانى الفردية التى تنطبع بالرجولة والشهامة والبطولية .

الباص (Bass) وهو أكثر الأصوات البشرية إنخفاضا وأعمق أصوات الرجال ، وهو يؤدى الأدوار الوقورة للحكماء والقواد والملوك وكبار السن .... الخ .

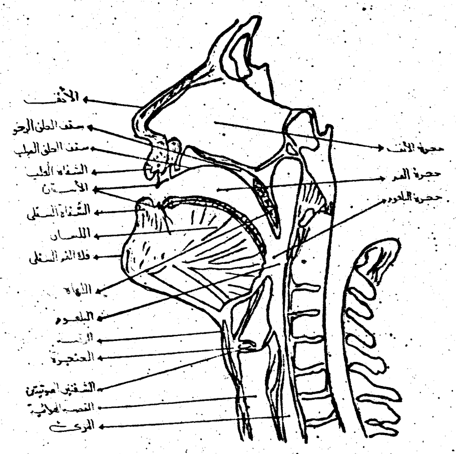
الجهاز الصوتى الانسانى

منذ أن خلق الله الانسان ، مر بمراحل عديدة من التطور تدرج فيها استخدامه للأصوات من الصيحات الساذجة ، إلى أداء صوتى (Vocal) يُمكن إعتباره غناء بالمعنى المفهوم الذى تعنيه الكلمة تماما ، حيث بدأ الانسان بعدها يستخدم آلته الصوتية الموسيقية الذاتية التى ميزه بها الله عن سائر الكائنات، ولها إمكانياتها المعجزة، وأجهزتها الدقيقة فائقة التعقيد التركيبى وبساطة الاستخدام التلقائى الذاتى فى نفس الوقت، ويعتمد الصوت البشرى فى الأداء الغنائى على عدة أجهزة أساسية هى :

١ ـ الجهاز التنفسى   ٢ ـ الجهاز الصوتى والحجرات المصوّتة   ٣ ـ أعضاء النطق .

وهذه الأجهزة غاية فى الدقة والحساسية والمرونة والكمال الذى أبدعه الخالق سبحانه وتعالى ، ويجب علينا ملاحظة وتفهم عظمة وقدرة هذه الأجهزة والتعرف على أهمية وجودها فى حياة البشر.

الجهاز الصوتي الانساني



قطاع طولي في رأس الإنسان يوضح كل من :-

أولا :- أعضاء النطق

١- فكي الفم ٢- الشفاة
٣- الأسنان ٤- سقف الحلق واللهاة
٥- اللسان ٦- البلعوم
٧- الشفتين الصوتيتين (بالحنجرة)

ثانيا :- الحجرات المصوتة

١- حجرة الأنف
٢- حجرة الفم
٣- حجرة البلعوم

أولا - الجهاز التنفسى

يعتمد الصوت البشرى على خروج هواء الزفير ، بمروره خلال الأحبال (الشفاة) الصوتية التى تهتز ويصدر عنها الصوت بمساعدة الأجهزة الأخرى وأعضاء الجهاز التنفسى وهى :

١ - الأنف وهو يساعد على إتمام عملية التنفس من بدايتها ، وتكييف وتنقية الهواء الذى يمر إلى الرئتين .

٢ - الحنجرة وهى تقع أعلى القصبة الهوائية وفى نهاية التجويف الفمى / من الجزء المتصل بنهاية تجويف الأنف ، وسيتم شرحه بوضوح فى الجهاز الصوتى .

٣ - القصبة الهوائية والرئتان القصبة الهوائية عبارة عن بعض الحلقات الغضروفية طولها حوالى ١٠ سم ، ويوجد فى نهايتها الحنجرة ، ثم تتفرع بعد ذلك هبوطا داخل الصدر إلى شعبتين هوائيتين ثم الرئتين اللتين تقوما بمهمة خزن الهواء لفترات معينة ، وهى تحتوى على الحويصلات الهوائية التى تقوم بعملية تبادل الغازات وتنقية دم الانسان .

٤ - الحجاب الحاجز وهو عبارة عن عضلة مرنة (غشاء عضلى) يفصل تجويف الصدر عن التجويف البطنى ، ومهمته الأساسية تنظيم عملية التنفس بدقة وإنتظام شديدين ، من خلال حركته الدائمة إلى أسفل وإلى أعلى .

ثانيا = الجهاز الصوتي

يتكون الجهاز الصوتى من أجهزة فائقة الحساسية والدقة والمرونة وهى :

١ - الحنجرة وهى آلة إنتاج الصوت البشرى ، وتبدو على شكل بروز فى مقدمة العنق ، وهى للرجل أكبر قليلا من المرأة وتسمى (تفاحة آدم) وتوجد بداخلها الشفاه (الأحبال) الصوتية ، وهى عبارة عن شفاه رقيقة جدا وحساسة مهمتها إصدار الصوت البدائى (الخام) عن طريق تذبذبها نتيجة لمرور الهواء من خلالها .

٢ - الفم والأسنان واللسان وتنحصر أهميتهم فى توجيه إخراج الصوت فى شكله النهائى ، أما اللسان والأسنان ، فإن دورهم ينحصر فى تركيب وتكوين الحروف وخروج مقاطعها لتكوين الكلمات .

٣ - الحجرات المصوتة وهى الجهاز الخاص بتكبير وتجسيم الصوت الصادر من الحنجرة ، وتتكون من عدة تجاويف هامة مثل : تجويف الفم والجيوب الأنفية والتجويف الصدغى وجيوب الجبهة ، فبعد صدور الصوت على شكل ذبذبات هوائية فقط ، تتجه مباشرة إلى تجويف الحلق ليصطدم بسقف الحلق الصلب ، الذى يقوم بدوره بنقل الموجات الصوتية إلى كل التجاويف الموجودة فى رأس الانسان

ثالثا = أعضاء النطق

أما الأعضاء التى تساهم فى عملية تشكيل وتكوين الحروف وضبط درجات الأصوات ، وإتمام عملية النطق فهى :

١ - فكى الفم وهما الفكين العلوى والسفلى ، حيث يتحرك الفك السفلى بمرونة تتحكم فى حجم إتساع التجويف الفمى وحركة الشفاة بسهولة ويسر كاملين .

٢ - الشفاة وهى تتحرك كذلك فى عدة إتجاهات مختلفة لتكتسب أوضاع وأشكال كثيرة تُساهم فى تكوين وتشكيل الحروف والأصوات .

٣ - الأسنان واللثة وهى الأخرى من العوامل الهامة المؤثرة فى تكوين وتشكيل وبناء الحروف الصوتية واللغوية .

٤ - سقف الحلق واللهاة وهما سقف الحلق الصلب الذى يلى الأسنان واللثة مباشرة ، ثم سقف الحلق الرخو فى الخلف ، حيث يوجد لسان صغير يسمى اللهاة ، والتى تُساهم كلها فى تكوين الحروف الصوتية اللغوية ، إلى جانب وظائفها الأصلية فى إتمام عمليات مرور الطعام والشراب ، وتنظيم عملية التنفس .

٥ - اللسان يلعب اللسان دورا رئيسيا فى إتمام عملية بناء وتكوين معظم الحروف الصوتية واللغوية وعملية النطق والكلام ، وإستخدام كل جزء منه حسب تشكيل الحروف المطلوبة مع أهمية طرف اللسان ومقدمته أو مؤخرته أو جانبيه .

٦ - البلعوم وهو تجويف على شكل ممر عضلى يقع خلف الأنف والفم، وينتهى إلى المرئ والحنجرة ، وهو يعتبر أحد أجزاء غرف وحجرات التصويت، ورنين الحروف والأصوات ويُساهم بشكل فعال فى بناء الحروف البلعومية .

٢ - الشفاة الصوتية وهى شبكة معقدة من الألياف العضلية شديدة المرونة والمطاطية والحركة السريعة جدا (داخل الحنجرة) ، ومن الممكن أن تتحرك شفاة صوتية دون الأخرى التى تظل ثابتة، وعند حركتها فإنها تقصر وتزداد سُمكا ، وأحيانا تطول عن الشكل الطبيعى لها ، وهو ما يؤثر مباشرة على درجة الصوت الصادر منها .

==========================

الفرق الموسيقية الأخـــرى

أ = (البانـــد العســكرى)

يعتمد تكوين الفرق الموسيقية العسكرية بصوتها القوى على مجموعتين أساسيتين هما الآلات الخشبية والنحاسية) إلى جانب آلات الطرق التى يُمكن حملها والتحرك بها ، وذلك دون الآلات الوترية) لان مجال عملها دائما هو الأمكنة المكشوفة فى الميادين والحدائق والشوارع ، لعزف المارشات فى الاحتفالات الوطنية والقوميـــة، ومصاحبة الألعاب الرياضية والرقصات الجماهيرية الجماعية فى بعض الدول ، ومع ذلك فمن الممكن أداء بعض المؤلفات الموسيقية التى يؤديها الأوركسترا السيمفونى ، ولكن بعد إجراء بعض التعديـــلات فى التوزيع الموسيقى لمؤلفات مثل : السيمفونيات ومنتخبات من بعض الأوبرات والباليهات والافتتاحيات الكبيرة المشهورة ، بعد أن يُعاد توزيع أدوار الآلات الوترية إلى الآلات الأخرى الخشبية والنحاســـة .

ويتراوح عدد أفراد تلك الفرق بين ٣٠ ـ ١٠٠ عازف ، حيث تتنوع فيها الآلات وتظهر أشكال وطبقات عديدة من نوعية الآلــة الواحدة ، وتُضاف آلات أخرى خشبية ونحاسية غير أوركسترالية ، وذلك على النحـو التالى :

١ ـ الآلات الخشبية : الفـلوت والبيكولو ـ الأوبـــوا ـ مجموعة كلارينيت سى b ، مى b ـ باص كلارينيت ـ باسون ، وكنترا باسون ـ ساكسفون سى b ، مى b .

٢ ـ الآلات النحاسية : الترومبا ، الكورنيت (تشبه الترومبا إلى

حد كبير ولكن أكبر حجما) ـ الكورنـو ـ اليوفينيوم ـ ترمبون
باص ترمبون ـ تـوبا ـ باص توبا .

٣ ـ آلات الطـرق : الطبل الكبير ـ طبول الجنب الصغيرة ـ الكأس ـ المثلث ـ الأكسليفون .

ح = فرق موسيقى الصـالون

تتكون فرق موسيقى الصالون من عدد محدود من الآلات يتراوح بين آلـة أو آلتين ، إلى ثمانية آلات ، ولا يتجاوز عادة أكثر من عشرة عازفين ، وعادة ما تقدم تلك المجموعات أعمالها في المسارح الصغيرة أو الصالات وقاعات الموسيقى بين جمهور محدود العدد ونوعية خاصة من المستمعين ذوى الثقافة والتذوق الموسيقى رفيع المستوى ولذا سميت بموسيقى الحجرة أو موسيقى الصالون .

ويعتمد المزج بين الآلات المشتركة على نوعية المؤلفة وعلى العُرف المتَّبع ، وعلى ذوق المؤلف ، فقد تكون المقطوعة (سوناتا) لآلـة واحدة كالبيانو ، أو لآلتين مثل الكمان والبيانو على هيئة (دويتو) أو لثلاثة آلات (تريو) للكمان والفيولا والبيانو ، أو رباعى (كوارتيت) لآلتى كمان وفيولا وشيللو ، وهى أشهر وأكثر أنواع المزج بين الآلات الوترية ، وقد تشترك معها بعض الآلات الخشبية الخفيفة ، وتختص مجموعات موسيقى الصالون بعزف المؤلفات المتميزة الاوروبية للآلات المنفردة او المجموعات الصغيرة مثل : السوناتا والرباعيات الوترية ، السويت ، الفيوج ، الكونشرتو جروسو .
وعادة ما يكون المزج بين آلات مجموعة الوتريات ماعدا

الكنترباص ، وبين البيانو ونفس المجموعة الوترية ، وقد تشترك بعض الآلات الأوركسترالية ذات الصوت المتوسط الطبقة والعدة حسب إختيار المؤلف ، دون الآلات الخفيضة جدا والثقيلة الصوت مثل : الكنترباص - الكنترافاجوت (الكنترباسون) - التوبا - علاوة على الآلات غير الأوركسترالية التى لا تستخدم هناك كذلك .

وتوجد بجانب تلك التشكيلات تكوينات كثيرة مثل أوركسترا صغير من عدة آلات من نوع واحد ، تكتب لها عدة خطوط لحنية مختلفة أو لآلات النفخ الخشبية الخفيفة (الفلوت - الأوبوا - الكلارينيت) وحدها فقط ، أو أية تكوينات مبتكرة معقولة يراها المؤلف .

وفرق موسيقى الصالون ليس لها قائد (مايسترو) بل يتولى أحد أعضائها الكبار إعطاء إشارة البدأ ، ويستمر العزف بعد ذلك ، حيث أن صغر عدد الآلات المشتركة ، وضيق المكان الذى يتم فيه الأداء (عادة) بين جمهور محدود العدد ، وجلوس العازفين فى مواجهة بعضهم البعض ، لا يستدعى وجود مايسترو خاص .

وبالطبع قد تُستدعى إحدى مجموعات موسيقى الصالون الصغيرة التى يكوّنها كبار العازفين العالميين ، للعزف فى المسارح وصالات الموسيقى الكبيرة ، على شكل حفل موسيقى كبير (ريسيتال) طالما كان هناك جمهور كبير من هواة الاستماع إلى تلك النوعية من الموسيقى رفيعة المستوى .

ومن أهم مؤلفى موسيقى الصالون :

باخ (الأب والابن) - هايدن - موتسارت - بيتهوفن - برامز مندلسون - شومان ... وغيرهم .

٣ = موسيقى الجاز

مع نهاية القرن التاسع عشر ، ظهر لون جديد من الموسيقى نابع من أمريكا الشمالية ، وإنتشر بسرعة شديدة في العالم كله ، وهو ما يصطلح عليه بموسيقى الجاز ، وهو عبارة عن تراكيب معينة من عناصر لحنية وإيقاعية مأخوذة من الموسيقى الشعبية الزنجية .

وتُعرف موسيقى الجاز بأنها الموسيقى الخاصة بالرقص ، والتي تعتمد على الألحان المصاحبة بالايقاعات القوية الواضحة ، سواء بالآلات الايقاعية أو من الآلات المستخدمة نفسها ، ويقوم هذا اللون من الموسيقى على الضغوط (الأكسنت) والتركيبات الايقاعية الواضحة ، والمعكوسة والمقلوبة (السنكوب) والشاذة والمركبة . لذلك فهي موسيقى صاخبة في أغلب الأحيان ، وإن أدخلت عليها بعض موسيقى الرقصات الهادئة ، بينما إزدادت في أيامنا الحالية صخبا وضجيجا ، خصوصا بعد أن أدخلت عليها الآلات الكهربائية المتعددة الحديثة ، والتي أصبحت تملك إمكانيات تكنيكية وصوتية لاحد لها .

منذ حوالي عام ١٨٧٥ ، تكونت في أمريكا بعض الفرق التي تَعزف مؤلفات موسيقية جديدة ، تبنى على أساس الايقاعات والألحان الزنجية وإنتشرت تلك الألحان الراقصة ، حتى أطلق عليها الأمريكيون موسيقى - الراج تايم Ragtime - ولكن تلك النوعية لم تأخذ مكانتها الحقيقية إلا منذ عام ١٩١١ ، حين تكونت أول فرقة كبيرة ، وبدأ هذا اللون الخاص من الموسيقى يأخذ التسمية الجديدة (الجاز) . ولم يلبث هذا اللون أن إنتشر في كل أنحاء العالم حتى

يندر أن يخلو أى بيت الآن من تسجيلات من هذا اللون ، وقد أُخلق [illegible] عليه فى السنوات الأخيرة نوبيات جديدة تحت أسماء مختلفة مثل : - البلوز - Blues، موسيقى البوب ... الخ .

وقد بُذِلت محاولات عديدة لاستخدامات جديدة لموسيقى الجاز خارج نطاق الرقص ، حيث ظهرت بعض المؤلفات الجادة التى تعتمد فى صياغتها على ألحان وإيقاعات وصياغة موسيقى الجاز .

ومن الغريب أن معظم الرقصات التى تشتهر بها موسيقى الجاز الآن ليست أمريكية الأصل ، وبَعُدت كثيرا عن الموسيقى الزنجية ، فالفِرَق الآن تعزف ما يُناسب طبيعتها وجمهورها من رقصات أياً كان أصلها ولمصاحبة الأغنيات المشهورة ، التى لم تعد أغنيات بالمعنى المفهوم بل هى مجرد صياحات وتشنجات إنفعالية بعدت كثيرا عن كونها أغنيات لها تركيبات لحنية واضحة ، ومن أهم الرقصات التى إنتشرت مع فرق الجاز الموسيقية ما يأتى :

(البوجى ووجى - السوينج - ون ستيب - فوكس تروت - التانجو - الرومبا - السامبا - المامبو - البلوز - السلو - الروك أند رول .... الخ .

وفرق موسيقى الجاز ليس لها قاعدة محددة فى تكوينها ولا فى عدد آلتها ، ولكنها تعتمد على آلات الطرق وآلات النفخ الخشبية والنحاسية خصوصا (الترومبا - الترمبون - الكلارينيت - الفلوت الساكسفون) إلى جانب بعض الوتريات مثل : (البيانو - الكنترباص الجيتارات الليد اللحنية، والبيز الايقاعية)، إلى جانب سَيِّد الآلات الحديثة الذى إستعيض به وبنوعياته المختلفة عن الكثير من

الآلات السابق ذكرها ، وهو - الاورج - بامكانياته المبهرة .

---

٤ - فـرق المـوسـيقـى الشـعبيـة

هى فرق ليست ثابتة التكوين أو التشكيل أو العدد ولكن من تسميتها يتضح بلا شك أنها فرق خاصة بالموسيقى الشعبية ، غناءً وعزفاً على الآلات الشعبية الوطنية ، التى تختلف من بلد إلى آخر ، وربما من إقليم إلى آخر فى البلد الواحد (أنظر باب الفلكلور).

ففى مصر نجد العود والناى والسلامية والرق فى الوجه البحرى ، بينما تنتشر فرق المزمار البلدى والطبول والأرغول والدفوف والربابة فى الصعيد ، وأنواع أخرى من المزامير والشبابات تحت إسم (الصورناى) فى الواحات ، وتنتشر السمسمية والبنجز فى منطقة القناة ..... الخ .

فى روسيا البالالايكا ، وفى أمريكا البانجو ، وفى فرنسا الأكورديون ، وسويسرا الكلارينيت ، وأسبانيا وأمريكا اللاتينية الجيتار والكاستانيت والتامبورين ، وفى اليونان اللوت والبزق . ومن الملاحظ أنه قد تنتشر بعض الآلات الأوركسترالية فى بعض دول العالم ، كآلات شعبية ، ربما كانت هى المصدر الأصلى للآلة .

والموسيقى الشعبية Popular Music والفلكلور Folk Music ، هى الموسيقى التى يؤلفها ويلحنها موسيقيون شعبيون لتنتشر بين مواطنيهم فقط ، دون التقيد بقواعد وأصول وعلوم التأليف الموسيقى ، لذلك فهى تنبع من ذاتهم وأحاسيسهم حاملة عناصر الأصالة

التى توارثوها من الآباء والأجداد ، وتحمل سماتهم وطابعهم المميز ، ولهذا تتنوع موسيقى الشعوب فى العالم وتختلف من مكان إلى آخر ، تبعا للظروف الجغرافية والبيئية والسياسية .

والموسيقى الشعبية فى كل مكان فى الأرض ، موسيقى بسيطة فى بنائها اللحنى وأدائها ، وتعتمد على اللحن السهل السلس الذى يمكن لأى فرد مهما كانت قدرته الموسيقية بسيطة ، من أن يردده أو يعزفه على الآلات البسيطة ولو بشكل القائى إيقاعى بحت ، كما تتميز الموسيقى الشعبية بإعتمادها على الكلمة المغناة الواضحة التقطيع العروضى ، وعلى الايقاعات البسيطة ، أو الايقاعات المركبة أحيانا كما فى الموسيقى الأفريقية والنوبية المصرية ، التى يصاحبها الرقص التوقيعى فى أغلب الأحيان ، وهى فى ذلك تختلف إختلافا بيّنا بينها وبين الموسيقى الأكثر ثقافة ، أو التى تُمارسها الطبقات الارستقراطية .

وتتشكل مجموعات آلات الموسيقى الشعبية من آلات المنطقة مع عدة نوعيات متجانسة مع الايقاعيات ، وربما من عدة آلات من نوع واحد بمصاحبة الطبول بأنواعها الكبيرة أو الصغيرة والدفوف وبعض الآلات الايقاعية المصاحبة ذاتية التصويت كالكاستانييت والمثلث ، والكئوس والأجراس وغيرها .

---

٥ = فرق الكورال

هو فرق الغناء [illegible] (الكورس) والتى تختلف بإختلاف طريقة تكوينها ، والأصوات التى تتشكل منها ، حيث نجد منها

النوعيات المتباينة التالية :-

١ - كورال من أصوات النساء فقط ، بإختلاف طبقاتها (سوبرانو - ميتزو سوبرانو - آلتو وكنترآلتو) وهذه المجاميع الصوتية قد تؤدى لحن واحد منفرد (يونيسون) أو قد تؤدى عدة ألحان متوافقة فى وقت واحد لكل صوت لحنة الخاص ، على شكل توزيع صوتى لعدة أصوات .

٢ - كورال من أصوات الرجال فقط (تينور أول وثانى وباريتون وباص) فى خط لحنى واحد مشترك ، أو فى عدة خطوط لحنية .

٣ - كورال من أصوات الرجال والنساء معا بطبقاتهم الصوتية المختلفة ، فى خطوط لحنية تؤدى من صوت واحد إلى ثمانية أصوات مختلفة فى نفس الوقت .

٤ - كورال الأطفال بطبقاتهم المختلفة أو فى خط لحنى واحد .

٥ - كورال من الأطفال والنساء ، أو من الأطفال والرجال ... الخ .

وقد كان إستخدام الانسان لصوته السبق فى إبداعه وبداية خبرته بالموسيقى ، حيث أنه من السهل الحصول على المئات من المغنين ، دون الحصول على العشرات من العازفين ، ولذلك إرتبطت الأديان كلها على إختلافها وثنية أو مُوحّدة بالغناء والترتيل الجمعى فى الصلوات والطقوس الدينية .

وقد قامت الموسيقى الكنيسة منذ القرن الرابع على أصوات الكورس ، وكانت حقلا للتجارب المستمرة للتطوير والبحث عن أشكال جديدة للأداء الغنائى ، وبداية البوليفونية وتطورها حتى وصلت فى عصر الباروك بين القرنين ١٧ ، ١٨ م إلى أعقد أساليب

تعدد التصويت التى بلغت الكمال من ناحية البناء الفنى ، ثم بدأت المصاحبة الآلية للكورال ، وبعدها كان التحول إلى الكتابة للآلات الموسيقية بعد أن تطورت من ناحية الصناعة والامكانيات الفنية والتكنيكية .

والكورال يشكل جانبا هاما وأساسيا فى الاعمال الموسيقية الكبيرة مثل : الأوبرا والأوبريت والأوراتوريو والقداس والكانتاتا والأناشيد الوطنية ... الخ . حتى بدأ الكورال يصبح عنصرا فى الأعمال السيمفونية الكلاسيكية والرومانتيكية ، كما فى السيمفونية التاسعة لبيتهوفن التى كتبها عام ١٨٢٤ ، والمسماة الكورالية .

أما أهم الأعمال الكورالية الخالدة فقد كتبت فى عصر الباروك فى أعمال - كلاوديو مونتفردى - ويوهان سباستيان باخ الكبير ، ويستخدم الكورال حديثا فى الأناشيد والأغنيات ذات الطابع الوطنى وفى الموسيقى التصويرية والمسرحيات الغنائية والسينمائية وغيرها .

==============================

العصور والمؤلفات الموسيقية

==========================

العصـــور الموسـيقيــة

نـــظـــــرة
على تاريخ تطور الموسيقى العالمية

منذ بدأت أوروبا تعرف تعدد التصويت (البوليفونية) ، في القرن التاسع الميلادى ، من خلال الأداء الغنائى والتراتيل والمدائح الكنيسية دون الأداء الآلى ، أخذت الموسيقى الأوروبية تتطور وترتقى بخطوات متئدة ثابتة فى عصر النهضة ، حتى إذا جاء القرن السادس عشر كان التدوين الموسيقى ميسّرا وكافيا لنقل الأفكار الموسيقية وتوصيلها بأمانة ودقة ، وبدأت تتطور الآلات الموسيقية وصناعتها ، وتطورت أساليب البوليفونية التى بدأت بأبسط أنواع الأورجانوم (الغناء المزدوج - بخطين لحنيين مختلفين متوافقين) وصولا إلى أعقد أنواع الكنتربوينت الذى يقوم على عدة أسطر لحنية متوافقة .

لهذا إستقرت أُسس الموسيقى وثبتت قواعدها ، لتتطور بسرعة فى القرون التالية لتتنوع أساليب وأنواع التأليف ونوعيات وصيغ المؤلفات ، ولِتَخرج الموسيقى عن طوع الكنيسة والأداء الدينى ، إلى موسيقى دنيوية للجميع لتشمل كافة إحتياجات الانسان الدينية والدنيوية والثقافية والترفيهية والترويحية كذلك .

وينقسم التاريخ الموسيقى الحديث إلى عدة عصور موسيقية لكل منها سماته وصفاته و منهجه وأسلوبه وخصائصه المتميزة ، وفى هذا الجزء نتعرض بإختصار إلى كل منها ، حيث أن كل عصر يحتاج إلى كتاب كبير ، وهذه [illegible] هى : [illegible]

أولا = عصر الباروك

المعنى اللفظى لكلمة باروك (Baroque) يعنى التكلف والزخرفة الزائدة والتعقيد ، وقد أُطلق هذا اللفظ فى أول الأمر على أسلوب المبانى والمنشآت والمصنوعات ، ولمّا بلغت كذلك الموسيقى فى خصائصها البنائية نفس الأسس ، أُطلقت على المؤلفات الموسيقية فى الفترة بين القرنين ١٧ ، ١٨ (١٦٠٠ – ١٧٥٠م) ، حيث بلغت الموسيقى الغنائية البوليفونية أقصى مراحل التعقيد والتكلف والحرفية الموسيقية ، ثم إنتقل ذلك الأسلوب إلى الموسيقى الآلية ، والتى تتطلب لفهمها قدرا عاليا من الثقافة الموسيقية ، ومن عباقرة هذا العصر على التوالى :

(مونتفردى الايطالى ، لوللى – رامو الفرنسيان ، كوريللى فيفالدى – إسكارلاتى الايطاليون ، باخ – هاندل الألمانيان) .

ثانيا = الكلاسيكية

فى هذا العصر إكتملت للموسيقى عناصر رشدها وثبتت قواعدها ، وإنطلق عباقرتها يشيدون أمجادا لم تبلغها الموسيقى من قبل وحرص المؤلفون الموسيقيون على الأسلوب العلمى الفنى ، ولم يخرجوا فيها عن نطاق أنواع المؤلفات التى إكتملت صياغتها ، ويكتبون على على نفس المنهاج الذى سار علية أساتذتهم ومعاصروهم من كبار المؤلفين ، وإذا وُجدت فروق بين مؤلف وآخر ، فإنها لم تخرج أو تتجاوز جانب المقدرة الفنية والموهبة والأسلوب الشخصى لكل منهم فى معالجة الموضوع الواحد وتحقيق أهدافه .

والكلاسيكية تعنى الانتاج الفنى المبنى على العلم والدراسة العميقة والموهبة المتألقة ، ومؤلفات هذا العصر لم يكن يُتوّجها وصف أو تعبير ، بل هى مجرد مقطوعات تعرف بنوع التأليف ورقمه المسلسل (سيمفونية رقم كذا من مقام كذا لمؤلفه فلان) ولكن رغم الجفاف العاطفى والتعبيرى ، كانت موسيقى جليلة مبهرة الدقة والصنعة والصياغة والبناء والحبكة الفنية ، ولا نملك أمامها سوى الاعجاب ، لما فيها من عمق الاحساس الذى ينبعث من أعماق المؤلف دون الاشارة إليها ، بل تعتمد على إحساس المستمع بها حسب حالته النفسية وقت الاستماع ، وعليه تفسيرها على هواه بما قد يختلف من ساعة لأخرى ، ومن وقت لآخر .

وستظل مؤلفات تلك الفترة المرجع الأول ومقياس المقارنة لكل تأليف أو دراسة موسيقية عالية ، ويُوصف مؤلفوا تلك الفترة بالكلاسيكيين أو التقليديين الذين ساروا على تعاليم وتقاليد مَنْ سبقوهم من الأساتذة ، ملتزمون بالأسس التى وضعوها فى عصر الباروك السابق صياغة وتكوينا ، ومن أساتذة الكلاسيكية :

= شارل فيليب باخ (الابن) أبو السوناتا .

= جوزيف هايدن ، أبو السيمفونية .

= ولفجانج أماديوس موتسارت ، المعجزة .

* * * *

ثالثا - الرومانتيكية

تعتمد الموسيقى الرومانتيكية على إبراز فكرة أو تعبير فى خيال المؤلف ، سخر مواهبة وقدراته الموسيقية لاظهارها ، فقد إجتاحت الفنون الجميلة والآداب فى أوروبا ، موجة جديدة فى نهاية القرن الثامن عشر ، أخرجتها من التزمت الذى لازمها فى العصر السابق الكلاسيكى ، إلى آفاق واسعة من الخيال والتعبير العاطفى الانسانى .

ويعتبر العظيم (بيتهوفن ١٧٧٠ - ١٨٢٧) أول من وضع أسس الرومانتيكية الحقيقية فى الموسيقى ، فقد كانت مؤلفاته تقوم على أسس تعبيرية أخذت أسماء ولم تكن مجرد أرقام للمؤلفات ، بل ظهرت لاعماله أسماء مثل سيمفونيات :

(البطولة - إيرويكا ، الريفية - الباستورال)

على أنه يجب الاشارة إلى أن الرومانتيكية لا تَعنى أن تذوب الصيغ والقواعد البنائية (Form) تحت أقدام التعبير ، ولكن ، مع محافظتها على كيانها الموسيقى ، هناك تعبيرات وموضوعات معلومة أو كامنة واضحة تعمل الصياغة الموسيقية على إبرازها بوضوح .

وقد بدأ تيار الرومانتيكية فى الموسيقى يسرى تدريجيا ، حتى أن - بيتهوفن - نفسة لم يكن فى سيمفونيته الأولى رومانتيكيا ، ولكن بعد خمسين سنة ، وجدنا أن التعبير والخيال قد أطاح بالكثير من أساليب البناء الموسيقى ، وأصبحت الموسيقى تخضع للتعبير بالدرجة الأولى ، دون إعتبار كبير للفورم والقاعدة البنائية ، ومن أساتذة الرومانتيكية :

١ - بيتهوفن ، همزة الوصل بين الكلاسيكية والرومانتيكية .

٢ - شومان (١٨١٠ - ١٨٥٦)

٣ - شوبان (١٨١٠ - ١٨٤٩)

٤ - فاجنر ، صاحب المدرسة المتميزة بالروائية والدرامية .

٥ - شوبرت ، برليوز ، فرانز ليست .... وغيرهم .

(أنظر تراجمهم بعده)

رابعا = القومية الموسيقية

ظهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، مؤلفات موسيقية تحمل الطابع القومى والوطنى لبعض الدول ، خاصة التى لم يكن لها تأثيرات هامة فى تاريخ التطور الموسيقى مثل اوروبا الشرقية وآسيا ، ودول غرب اوروبا وروسيا ، بينما كان عبء الحضارة الموسيقية يقع على عاتق ايطاليا وفرنسا والمانيا والنمسا .

وكان وراء هذا الأسلوب دوافع سياسية وطنية مثل أعمال شوبان البولندى ، الذى شارك فى حركة بلاده الوطنية ضد الاستعمار الروسى بمؤلفاته القومية مثل : المازوركا ، البولونيز . أو مثل مؤلفى البلاد الصغيرة الذين حاولوا إثبات وجودهم فى مؤلفات كبيرة تحمل السمات القومية لموسيقى بلادهم الشعبية ورقصاتها القومية والوطنية ، وذلك بإستخدام ألحان شعبية فى صياغة فنية عالمية مثل :

١ - فرانز ليست ، المجرى .

٢ - سميتانا ، دفو رجاك ، التشيكيان .

٣ - جريج من النرويج .

٤ - سيبيليوس من فنلندا .

٥ - الخمسة الكبار الروس : بالاكيريف ، سيزاركوى ، بورودين موسورسكى ، ريمسكى كورساكوف .

٦ - البينيز ، جرانادوس ، دى فايا من أسبانيا .

خامسا = الكلاسيكية الحديثة

ظهرت فى نهاية القرن التاسع عشر كذلك ، حركة تهدف إلى الحد من المغالاة من الرومانتيكية ، والعودة إلى الأسلوب الكلاسيكى القديم ، ولكنها لم تهدف مطلقا إلى التحرر من التعبير إنما كان القصد هو إحياء الكلاسيكية مع قدر معقول من الرومانتيكية، لذلك فإن الأعمال التى ظهرت فى تلك الفترة ، تختلف كثيرا عن مثيلاتها فى الكلاسيكية القديمة .

ومن أساتذة تلك الفترة الذين ساروا على هذا النهج :

١ - برامز الألمانى .

٢ - تشايكوفسكى الروسى .

٣ - سيزار فرانك الفرنسى .

وهم أصحاب السيمفونيات والكونشرتوات والأوبرات والباليهات التى تفيض بالجمال والتعبير ، إلى جانب البناء الكلاسيكى المحكم .

سادسا = التأثيرية والموسيقى المعاصرة

وهى الأساليب التى ظهرت بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، والتى تميزت بإعطاء الموسيقى إمكانيات وقوى تعبيرية جديدة ، تعتمد على إستخدامات وتراكيب سلمية

وهارمونية وآلية جديدة ومبتكرة مثل :

١ - إستخدام سلالم موسيقية من درجات كاملة (تونات كاملة) ، وليس بها أنصاف الدرجات كما فى السلالم المعتادة ، ويُعتبر المؤلف الفرنسى (كلاوديو ديبوسى) هو مبتكر هذا الأسلوب وإمام التأثيرية

٢ - إستعمال السلالم الناتجة عن الأصوات الاضافية والثانوية التى تنتج عن تذبذب الأوتار والأعمدة الهوائية فى آلات النفخ ، وهى التى حددها علماء الطبيعة والصوتيات ، ولها هى الأخرى تأثيرات تختلف عن السلالم والمقامات العادية .

٣ - إستخدام التآلفات الهارمونية الشاذة بالنسبة لقواعد علم الهارمونى المألوفة .

ولا شك أن تلك المؤلفات ليست مجرد شطحات أو تركيبات غريبة ، ولكنها فى النهاية لابد أن تُبيِّن شيئا مقبولا مدروسا ، يهدف إلى إيصال مفهوم ومدلول أو تأثير معين . وهذا الأسلوب بالغ الصعوبة والتعقيد ولا يستطيع ممارسته إلا دارسوا النظريات الموسيقية العالية والعلوم الرياضية ، بجانب أذن موسيقية فائقة القدرة ، وكفاءة غير عادية فى التعبير الموسيقى.

ومما هو جدير بالذكر، فإن المدرسة التأثيرية تلك ، كانت قد بدأت فى الفنون التشكيلية أولا ثم تأثر بها الموسيقيون بعد ذلك

أما التأليف الموسيقى المعاصر، فهو يدور تائها بين الأجيال المعاصرة، ونتيجة لكل التطورات السابقة فهناك من يجهد أسلوب عصر الباروك ، ومن هو كلاسيكى أو رومانتيكى أو تأثيرى

أو قومى ، وهناك من سار على نهجها جميعا ، دون أن يثبت على أسلوب معين والزمن هو وحده الكفيل بأن يبين أى الأساليب سوف يصمد مع طول الوقت ، وربما تخرج علينا بعدها مدارس موسيقية وأساليب جديدة ، خصوصا مع التطورات الهائلة الحديثة ، وما أضافته الموسيقى الألكترونية والامكانيات التكنولوجية التى تخرج علينا كل يوم بالجديد .

==============================
==========================

المؤلفات الموسيقية الآلية الأوروبية

١ - السوناتا (Sonata)

كلمة مأخوذة من فعل Sonare أى يعزف ، وهى بذلك تعنى معزوفة ، وهى تجميع لعدد من المقطوعات الصغيرة المترابطة (من ٣ - ٤) تُعزف على التوالى ، الأولى تميل إلى السرعة ولها قاعدة بنائية محددة تسمى فورم السوناتا (Sonata Form) والثانية بطيئة ، ولا بد أن تكون الأخيرة سريعة .

والسوناتا مؤلفة موسيقية لآلة واحدة مثل البيانو أو الكمان ، أو لآلتين معا أحدهما من آلات لوحات المفاتيح ، وعلى الأخص البيانو مثل (سوناتا للكمان والبيانو) .

فى القرن السادس عشر كانت السوناتا تشبه المتتابعة (السويت - Suite) وهى مجرد تجميع لعدد من القطع الصغيرة تُعزف متتالية وكلها من سلم موسيقى واحد ، ومنها ما هو قائم على ألحان دينية ، لذلك سميت (Sonata de chiesa) سوناتا الكنيسة . وفى عصر الباروك (١٦٠٠ - ١٧٥٠ م) كُتبت منها عشرات النماذج ، ل. باخ ، هاندل ، فى المانيا ، وبورسيل فى إنجلترا ، كوريللى واسكارلاتى فى إيطاليا ، حتى جاء أحد أبناء باخ ، وهو شارل فيليب باخ (١٧١٤ - ١٧٨٨) ليضع صيغة خاصة للحركة الأولى سُمّيت بفورم - السوناتا ، وكتب منها ٢٠ سوناتا للهاربسكورد ، لذا سمى بأبى السوناتا ، وصار لكل حركة (جزء) مقامه أى سُلّمه وسرعته وبناؤه وتركيبه الخاص .

وهكذا ومنذ ثلاثة قرون مضت تربعت السوناتا على عرش المؤلفات الموسيقية الرفيعة ، وعلى أساس القاعدة البنائية لحركتها الأولى (فورم السوناتا) تقوم كذلك بنائية الحركة الأولى للسيمفونية وموسيقى الصالون والكونشرتو .

وتُعتَبر السوناتا أحد الأسس التعليمية والدراسية فى التربية الموسيقية سواء فى العزف على الآلات خصوصا البيانو فى المراحل المتوسطة والعالية ، أو فى دروس التحليل الموسيقى وعلوم التأليف .

٢ - السيمفونية
السيمفونية عمل موسيقى كبير مكوّن من أربعة (حركات) أجزاء غالبا ، ويعزفها الأوركسترا السيمفونى الكبير ، وفيها يحاول المؤلف أن يُبرز ما فى مخيلته وما بداخله من تعابير وإنفعالات يريد أن يوصلها إلى المستمع، وقد يُحاول أن يُبين أو يُوضح معنى أو مفهوم معين معروف قد يستدل عليه المستمع من إسم السيمفونية الرومانتيكية ، بعد أن كانت السيمفونية الكلاسيكية تُعرف برقمها ومقامها لمؤلفها فقط .

وتكتب السيمفونية على نفس نظام السوناتا مع توزيعها للأوركسترا ، وهى حرة الصياغة ماعدا الحركة الأولى التى تُبنى على صيغة السوناتا كما أشرنا، لذلك تُعتبر من أهم أنواع المؤلفات الموسيقية الآلية ، ولا يقدم عليها الا المؤلف الذى ظهرت خبرته فى الألوان الموسيقية الأخرى .

ويرجع منشأ السيمفونية إلى ظهور الافتتاحيات التى

تسبق الأوبرات الأولى التى كانت تحمل تلخيما وتعبيرا عن ما سوف يدور فى الأوبرا ، ولما أقبل الناس على سماع تلك الافتتاحيات لفرط الاهتمام بها من قبل المؤلفين ، أُلفت لذلك إفتتاحيات مستقلة لا ترتبط بأى أوبرا معينة ، بل هى إفتتاحية لأوبرا وهمية حسب حالته النفسية وإحساسه ، وكان يطلق عليها إسم (سنفونيا).

ومن ناحية أخرى كان لتطور السوناتا التى أصبحت تُكتب لتُعزف لعدد كبير من الناس بعدد كبير من الآلات ، ولما نجحت تلك الفكرة زيدت الآلات حتى أصبحت فِرقا كاملة وأصبحت السوناتا سيمفونية ، أى أن السيمفونية هى سوناتا للأوركسترا .

ومن أهم من كتبوا السيمفونية الكلاسيكية كل من :
جوزيف هايدن ، أبو السيمفونية وكتب منها حوالى ١٠٥ . ثم ألف منها موتسارت حوالى ٤٠ واحدة ، بيتهوفن تسع سيمفونيات ، وهو أعظم من كتبها ، وبعدهم حاول معظم الموسيقيون كتابتها بأساليب ومدارس موسيقية مختلفة .

وقد دخلت الأصوات البشرية سواء المنفردة أو الكورال فى بعض السيمفونيات ، لتؤدى وظيفتها كمجموعة آلية تماما ، ومن أشهر تلك الأعمال السيمفونية الكورالية التاسعة لبيتهوفن .

٣ - الكونشرتو (Concerto) الكنشرتو مؤلفة موسيقية كبيرة تُكتب ليعزفها الأوركسترا السيمفونى الذى يتبارى ويتحاور مع آلة واحدة يعزفها عازف كبير قدير على مستوى عالى

من الكفاءة العزفية والتكنيكية، وهذه الآلة هى بطلة ذلك العمل وأشهر وأهم الكونشرتوات كُتِبت لآلات (البيانو ـ الكمان ـ التشيللو ـ الفلوت ـ الأوبوا ... الخ أو أية آلات أوركسترالية أخرى يختارها المؤلف الموسيقى ، وإن كانت هناك كونشرتوات لبعض الآلات غير الأوركسترالية ، أو آلات شعبية ومحلية أحيانا خصوصا للمؤلفين المعاصرين والقوميين .كما كُتِبت كونشرتوات لبعض الآلات العربية كذلك مثل : العود والقانون .

والكونشرتو يُعد من أصعب المعزوفات التى تقوم بها الآلة الواحدة، وفيها يُبرز المؤلف إمكانياته الفنية وفهمه لامكانيات وتكنيكيات الآلة وأقصى حدودها الصوتية ، ومحاولة إبراز موهبة العازف وقدرته على إستيعاب كتابته وعزفها من الذاكرة حيث لا توضع أمام العازف المدوّنة الموسيقية للكونشرتو ، وعزف أعقد وأصعب ما يكتب للآلة ، فى مباراة وتحاور بينه وبين بقية آلات ـ الأوركسترا ، حيث يُعزف بمفرده أحيانا والاوركسترا منفردا دون الآلة الرئيسية أحيانا أخرى، والعزف معا تارة أخرى ، ومن الجدير بالذكر أن تسمية ـ كونشرتو ـ مأخوذة من الفعل Concertare أى يتبارى أو يتسابق ويتحاور .

ويُبنى الكونشرتو أيضا على نظام صيغة السوناتا ، وهو أيضا حر الصياغة ماعدا الحركة الأولى كذلك ، ويوجد منه عدد من النوعيات مثل :

ا ـ كونشرتو لآلة واحدة مع الأوركسترا .

ب ـ كونشرتو مزدوج لآلتين معا مع الأوركسترا .

جـ - كونشرتو جروسو ٠

وينسب إلى - كوريللى الايطالى (١٦٥٣ - ١٧١٣) تطوير المؤلفات الآلية التى تقوم آلة الكمان بالعزف المنفرد فيها والتى سُميت كذلك كونشرتو فى نهاية القرن السابع عشر ، وفى عصر الباروك حتى ظهر الكونشرتو جروسو ٠

الكونشرتو جروسو أى الكونشرتو الكبير ، وفيه يتم التحاور بين مجموعة كاملة من مجموعات آلات الأوركسترا ، وبين بقية الأوركسترا ، وقد كَتَبَ منه كل من - كوريللى ، هاندل ، باخ - مجموعات عظيمة معجزة أصبحت من سمات عصر الباروك ، هذا قبل أن يُعرَف وينتشر الكونشرتو المنفرد العادى ٠

ومع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر إستقر الكونشرتو على النوع الأول المنفرد الكلاسيكى ليُصبح من أهم سمات الكلاسيكية ، وكتب منه - موتسارت وبيتهوفن - روائع عظيمة شامخة حتى اليوم ليتبعهم المؤلفون بعدهم للآن ٠

٤ - الافتتاحية (Auverture)

الافتتاحية هى المعزوفة الموسيقية التى تُسمع قبل فتح الستار فى الأعمال الموسيقية المسرحية ، مثل الأوبرا والأوبريت ، ففى القرن الثامن عشر وبعد إنتشار الأوبرا وإفتتاحياتها ، وبعد ثبوت الشكل التى عرفت به ، ومع بداية القرن التاسع عشر ، ظهرت افتتحيات مستقلة لا ترتبط بأوبرات على الاطلاق ، وإن كانت تتضمن غالبا مضمون

أو معنى يحاول المؤلف توضيحه ، وإشتهرت إفتتاحيات كثيرة لأوبرات عديدة لم تنجح أو طواها النسيان وعدم الاهتمام .

والافتتاحية قد تُصاغ احيانا على نظام (فورم) الحركة الاولى للسوناتا ، ولكنها غالبا حرة الصياغة حسب الموضوع وكان الغرض من الافتتاحيات فى البداية تنبيه الجمهور المشاهد إلى بداية العرض وتهيأته نفسيا ووجدانيا ، وأصبحت بعد ذلك تُشكل جزءا هاما من الأوبرا وتحتوى على بعض عناصرها الموسيقية ، وتُنبأ مقدّما بفحوى الموضوع تراجيديا أو مرحا . ومن أشهر الافتتاحيات الحديثة نسبيا والمعروفة بألحانها الواضحة البراقة والمتميزة ، إفتتاحيات: أوبرا عايدة لـ فردى ، إيجمونت لـ بيتهوفن ، حلم ليلة صيف لـ مندلسون ، وإفتتاحيات أوبرات روسينى الشهيرة جدا وهى : (وليام تل ، سميراميس ، حلاق اشبيلية ، ايطالية فى الجزائر).

٥ ـ القصيد السيمفونى

بلغت السيمفونية قمة تطورها فى العصر الكلاسيكى ، وعلى يد بيتهوفن ـ فى بداية الحركة الروماسية فى القرن التاسع عشر ، وبدأت تتجه إلى التعبيرية التى إفتقرت إليها المؤلفات الكلاسيكية ، وبدأ يظهر لون جديد تحررت فيه الموسيقى من قيود الصياغة الثابتة (الفورم) والسيادة فيه لاظهار التعبير الانسانى والمعنى المقصود وراء هذا العمل ، وكانت بذلك (القصيدة السيمفونية) ، التى قد تتقيد أو لا تتقيد بفورم ثابت ، وهى تروى دائما قصة أو موضوع معروف ، له عنوان ، أو نتاج لتجربة ذاتية أو

نفسية غير معروفة ، يحاول المؤلف إبرازها وتوضيحها ، ولذلك نجد لها أسما أو عنوانا واضحا ، والقصيد السيمفونى فى كل الحالات هى موسيقى سيمفونية يعزفها الأوركسترا الكامل الكبير .

وتعرف هذه النوعية ايضا بالموسيقى البروجرامية ، ويُنسب إبتكارها وتأصيلها إلى المؤلف المجرى (فرانز ليست ١٨١١ ـ ١١٨٦) وهو الذى وضع لها تلك التسمية ، وألف منها عددا من الأعمال الناجحة المشهورة مثل القصيدة السيمفونية : هاملت ـ تاسو ـ مازيبا) وكتب منها كذلك الكثير من المؤلفين مثل التشيكى (سميتانا ١٨٢٤ ـ ١٨٨٤) وريتشارد اشتراوس وغيرهم .

٦ ـ الباليه

الباليه عمل فنى مسرحى كبير ، هو عبارة عن رواية تؤدى من أولها إلى آخرها بالرقص الرفيع المدروس الكلاسيكى ، بمصاحبة الموسيقى التى يعزفها الأوركسترا السيمفونى ولها إفتتاحية موسيقية تعزف قبل رفع الستار وتعبر عن احداث القصة ودور الموسيقى هنا هو التعبير عن الأحداث وإبرازها وتجسيدها لكى يتحرك عليها الراقصون الفرديون والمجموعات ، طبق خطوات محددة ، يرسمها بكل دقة على التشكيلات الموسيقية مصمم الخطوات المتخصص (الكريوجراف) فى حركة مسرحية يحددها مع مخرج العرض مسرحيا ، حيث الاضاءة والديكور والملابس المناسبة للموضوع وسهولة الحركة وبقية فنون المسرح الأخرى ، وقد يُصاحب الأوركسترا أصوات بشرية غنائية وكورال ، وذلك حسب هوى ورغبة المؤلف الموسيقى الذى يرتبط الباليه بإسمه هو بالدرجة الأولى وليس القصى أو المخرج أو المصمم

ويجلس الأوركسترا أسفل المسرح مع الكورال إن وجد، والمايسترو يحرك ويوجه من مكانه العرض كله .

والمؤلف الموسيقى ربما يؤلف موسيقاه حسب التطور الدرامى للقصة وأحداثها متسلسلا من فقرة إلى فقرة ، ثم يعهد بها إلى المصمم الحركى لاعدادها للرقص ، ومن الممكن أيضا أن يقوم أحد المصممين بإختيار متتابعات ومتتاليات موسيقية من أعمال أحد المؤلفين ، ويشكل منها خطا دراميا لعمل مسرحى أو قصة معينة معروفة ، أو برنامج من الرقصات التى يربطها خط إتصال ما ، وفيها يروى كل جزء من الموسيقى جزءا من القصة التى تمثل بالرقص ، لذلك تكون موسيقى البالية حرة الصياغة وتعتمد على الميلوديات والألحان البراقة الواضحة ذات الايقاعات المتميزة غالبا .

ومن أشهر المتتابعات الموسيقية التى ألفت خصيصا لكى تعد للباليه مؤلفات تشايكوفسكى الروسى الشهيرة (بحيرة البجع ، كسارة البندق ، الجمال النائم) وباليهات - خاتشادوريان — (جايانى ، سبارتاكوس) .

وقد بدأ البالية فى فرنسا منذ القرن السابع عشر ، فى قصور الحكام والأغنياء والمسارح ،ثم إنتقل إلى بقية أوروبا ، وعندما إنتقلت الأوبرا إلى فرنسا من ايطاليا أدخلت عليها رقصات الباليه كشرط لنجاحها بين الفرنسيين ، وبعدها إنتشر الباليه فى مختلف دول العالم لتقدم الباليهات العالمية أو الباليهات الجديدة

==================

٧ ـ المـــارش

المارش نوع من التأليف الموسيقى من أصل قديم جدا يَرجع إلى اليونان القديم (الأغريق) والفراعنة الذين إستخدموه فى دخول وخروج المجاميع فى المعابد والمسارح ، ولكن المارش كقطعة موسيقية فقد أصبحت تعرف منذ القرن السادس عشر كجزء منفصل فى الحفلات أى كقطعة للسماع ٠

والمارش له طابع إيقاعى ولحنى مميز يُساير الحركة والخطوة المنتظمة وخطوات السير الجماعى الموحد، ومن هنا جاءت التسمية (مارش) ، وهو يعتبر من ضروريات الحفلات القومية والاستعراضات العسكرية والرياضية ، ولكن تُعد المارشات العسكرية هى الأكثر شيوعا ، كما أن الكثير من الأغانى والأناشيد الوطنية يمكن إعتبارها مارشات أو قريبة من طابعها ٠

وتختلف سرعة وأسلوب أداء المارش بإختلاف المناسبة فهناك مارشات الجنازات والاستعراضات والمظاهرات وحفلات النصر ، حفلات العرس والأفراح ٠٠٠٠ الخ ٠

وما زالت تعرف للآن مارشات مشهورة لكبار الموسيقيين مثل : ـ مارشات ـ فرانز شوبرت ، مارش عُرس مندلسون ، مارشات أوبرا عايدة لـ فردى ، لوهنجرين لـ فاجنر ، المــارش الجنائزى من السيمفونية الثالثة (البطولة) من أعمال العظيم بيتهوفن ٠

٨ - الفـــــالس (Valse)

الفالس رقصة ألمانية الأصل إنتشرت في أوروبا مع نهاية القرن الثامن عشـر ، وإشتهرت في العالم مع بداية القرن التاسع عشر ، ولها زمن ثلاثـي متوسط السرعة ، وقد كتب النمساوي - يوهان اشتراوس - ملك الفالس حوالي ٤٠٠ قطعة .

ورقصة الفالس يوجد منها عدة نوعيات مثل فالسات المؤلف النمساوي ، والفالس الفرنسي البطيء ، الفالس الأسباني ذو الايقـاع المتميز ، ويُعتبر الفالس من أهم المقطوعات التي تؤديها فرق الجاز وفرق الموسيقى الخفيفة ، ويستخدم أيضا في الموسيقى الرفيعة مثـل الأوبرات والباليهات والأوبريتات ، وألف منها كبار الموسيقيـون العالميون أعمالا رفيعة المستوى .

ويمتاز الفالس بالألحان الجميلة الرقيقة العذبة ، في إيقاع ثلاثي هادئ ، دون صخب أو ضجيج ، مع التوزيع الموسيقى الرقيق للآلات ووضوح الايقاع المتميز للفالـس .

٩ - المازوركا والبولونيـز

المازوركا: رقصة وأغنيـة بولندية الأصل ، إنتشرت في أوروبا منذ منتصف القرن الثامن عشر ، ولها زمن وإيقاع ثلاثي أسرع قليلا من الفالس ، وقد عُرفت هذه الرقصة وإشتهرت حينما كتب منها المؤلف الموسيقى العظيم - شوبان - ، خمسون قطعة مساهمة منه في نشر موسيقى بلاده وتدعيم قضيتها السياسية

البولونيـز : هي رقصة شعبية بولندية أيضا ذات زمن وإيقاع ثلاثـي

متوسط السرعة) وتتميز ألحانها بالطابع البولندى القومى اللحنى والايقاعى بتركيبه الواضح .

وقد عُرفت هذه الرقصة منذ نهاية القرن السابع عشر وأدخلها كل من - باخ ، هاندل - فى متتابعاتهم من السويت ولكن شوبان عرف كيف يَخلُق من موسيقى بلاده بطابعها المميز موسيقى عالمية حينما كتب منها عددا كبيرا إشتهر بها وإشتهرت به .

١٠ - رابسودى (Rhapsody .)

الرابسودية مُصطلح إغريقى الأصل يَعنى القصيدة الشعرية الملحمية التى تدور حول البطولة الشعبية التى كان يُغنيها الشعراء الجائلون ، وقد ظهرت تلك النوعيه فى التأليف الموسيقى الحديث مع بداية القرن التاسع عشر ، حيث إستخدم تلك التسمية بعض المؤلفين فى بعض أعمالهم الحرة الصياغة التعبيرية للبيانو ، ولكنها عُرفت وإنتشرت حينما ألف منها المجرى - فرانز ليست - مقطوعات للبيانو سمّاها رابسوديات ، حيث إرتبطت فى نفسه بخواطر أسطورية ، وبذلك وضع مفهوما ثابتا وواضحا لهذه النوعية ، وقلّده بعدها الكثيرون حتى أصبحت مؤلفة لآلة واحدة أو للأوركسترا .

والرابسودية تستمد ألحانها من الألحان الشعبية ، وتُعبّر عن الروح القومية للمؤلف ، ولكن بعد تعديلها وتطويرها ، وربما تكون ألحانا جديدة تماما من إبداع المؤلف ، ولكن تُصاغ بحيث تحمل العناصر الأصلية للألحان القومية ، لذلك فهى حرة الصياغة .

وقد كتب الرابسوديات كل من - يوهان برامز ، لالو

وديبوسي الفرنسيان ، ورحمانينوف الروسي ، وذلك لآلة البيانو أو للأوركسترا فقط أو البيانو والأوركسترا ، أو الكلارينيت مع الأوركسترا .... الخ .

١١ - المتتابعة (السويت Suite)

السويت مؤلفة موسيقية آلية تتكون من عدة أجزاء أو حركات ، لكل منها طابعها وشخصيتها المستقلة ، والمهم أنها جميعا من مقام أو سلم واحد ، ويمكن القول بأنها سلسلة من القطع الصغيرة التي تُعزف الواحدة تلو الأخرى ، وتعتمد تلك القطع على موسيقى الرقصات ، وكانت تُعزف في إيطاليا منذ القرن السابع عشر في الحجرات والصالات .

وكانت السويت منذ القرن السادس عشر تتكون من رقصتين فقط ، الأولى ثنائية الايقاع والثانية ثلاثية ، تُختار من بين الرقصات المشهورة والمعروفة حينئذ ، وكانت موسيقى تلك الرقصات قد تجردت من وظيفتها الأصلية في مصاحبة الرقص لتصبح مجرد قطعة موسيقية ، وقد تطورت بعد ذلك حتى أصبحت في القرن الثامن عشر مكونة من أربعة رقصات التزم بها وبترتيبها كل من العظيمين - هاندل ، باخ - وهي : (الألماند ، الساراباند ، الكورانت - الجيج) ، مع حرية إختيار بعض الرقصات الاضافية لتُوضع قبل الحركة الأخيرة ، كما كانت توضع أحيانا مقدمة في بداية السويت كمجرد إفتتاحية لها .

وقد لعبت السويت دورا هاما في تطور السوناتا ، حيث كانت السوناتا في البداية مجرد سويت ، ومما هو جدير بالذكر أن

تطور السويت فى أوروبا ساهمت فيه إيطاليا بتقديم فكرة السويت نفسها ، كأسلوب وكمؤلفة موسيقية لآلة واحدة أو للأوركسترا ، بينما ساهمت المانيا برقصة الألماند ، وإنجلترا برقصة الجيج ، وأسبانيا بالساراباند ، أما فرنسا فقد ساهمت بأكبر عدد من الرقصات التى تختار بين الرقصات الأساسية ذات الأصل الفرنسى .

وتعتبر السويت من أهم روائع عصر الباروك لآلات لوحات المفاتيح مثل الهاربسكورد ، أو للأوركسترا ، حيث كَتب منها عظماء هذا العصر مثل : فيفالدى الايطالى ، وكوبران الفرنسى ، وفروبرجر وهاندل وباخ الألمان .

١٢ ـ الفيوج (Fuge.)

كلمة فيوج بالمعنى الحرفى تعنى الجرى والملاحقة وهذا الاسم يُطلق على هذه الصيغة والمؤلفة الموسيقية لآلة واحدة (أو لعدة آلات أحيانا) من آلات لوحات المفاتيح كالبيانو والأورغن ، - وفيها تتلاحق الأصوات بعضها تلو الأخرى من طبقة صوتية إلى أخرى .

والفيوج ليست صيغة محدودة التركيب والبناء ، ولكنها مجرد أسلوب وطريقة خاصة فى النسج البوليفونى (المتعدد الأصوات) عبارة عن بناء من طوابق لحنية متعددة لا تقل عن ثلاثة ، لكل منها حدوده الصوتية ، وبينها جميعا توافقا أفقيا وهارمونيا فى بعض الأجزاء خصوصا فى التحويلات والقفلات .

وتُعتَبر الفيوج قمة العمل الموسيقى الذى تَوَّج جهود الموسيقيين منذ القدم ومنذ البحث فى تركيب الخط اللحنى الواحد

المنفرد ، لتمثل الفيوج فى عصر الباروك أعلى مراحل نُضج الكتابة البوليفونية ذات الأُطر اللحنية المتشابكة .

والفيوج قائمة على المحاكاة اللحنية ، حيث يظهر فى البداية لحنا بعينا متميزا فى أحد الأصوات أو فى أحد الطبقات له صفات الوضوح الكامل اللحنى والايقاعى ، وبعدها يتم ترديده بعدها فى الأصوات الأخرى واحد تلو الآخر ، مع إستمرارية الخطوط التى سبق أن ظهر فيها اللحن الأساسى بألحان أخرى مقابلة وكلها فى نفس الوقت ، ومن الملاحظ أن أصوات وطبقات الفيوج تحمل نفس التسمية المصطلح عليها فى الأصوات الغنائية التى سبق توضيحها وهى :

السوبرانو = للصوت العلوى
الآلتو = للصوت الثانى
التينور = للصوت الثالث
الباص = للصوت الأخير السفلى

ومن المعروف أن هذا الأسلوب (المحاكاة اللحنية) قد إستُخدم فى الأصوات الغنائية للكورال منذ القرن السادس عشر حيث لم تكن الآلات الموسيقية قد وصلت بعد إلى مرحلة الكفاءة التى يُمكن بها أداء عدة أصوات فى وقت واحد ، وكانت الأصوات البشرية تُغنى فى طبقاتها الصوتية المتعددة دون مصاحبة من الآلات ، وهو ما يُصطلح عليه موسيقيا بالغناء (الأكابيللا) ، وهو المجال الأمثل حينئذ للمؤلفات الغنائية القائمة على المحاكاة اللحنية مثل المادريجال ، ثم طُبق هذا الأسلوب فى النصف الثانى من عصر الباروك

(١٧٠٠ ـ ١٧٥٠) على آلات لوحات المفاتيح كما أشرنا من قبل ـ

وتنقسم الفيوج إلى ثلاثة أقسام هـي :

١ ـ قسم العرض وفيه يُعرض فى أحد الأصوات اللحن الرئيسى الأساسى القصير نوعا ، فى جملة لحنية واحدة بشكل بسيط التركيب ، وبحيث يمكن التعرف عليه بسهولة كلما تردد بأى شكل ، منفردا أو وسط النسيج اللحنى الكامل ، ثم يظهر بعد ذلك فى صوت آخر ، بينما يستمر الأول بلحن تكميلى آخر ، ثم يدخل الأصوات الأخرى بينما تستمر جميعها حتى نهاية قسم العرض .

٢ ـ قسم التفاعلات وهو يشكل القسم الأكبر والأطول من الفيوج ، وفيه يتم التداخل والتفاعل بين اللحن الرئيسى والألحان الأخرى المصاحبة لها ، حيث تُسمع عدة مرات فى طبقات مختلفة ، مع التنقل من سلم إلى آخر ، مع وجود فقرات إستطرادية (Epizode) يُبيّن فيها المؤلف سيطرته ومقدرته على الكتابة البوليفونية وفهمها .

٣ ـ قسم الختام عندما يستنفذ المؤلف إمكانياته فى التفاعل بين الأجزاء اللحنية الرئيسية ، يبدأ فى التهيأ لختام القطعة بالعودة إلى المقام الأصلى للقطعة ، ويستعيد اللحن الأساسى الأول ، لتختتم بذلك الفيوج .

وتقف فيوجات (ى . س . باخ) الـ ٤٨ ، للبيانو المعدل وفيوجاته للأورغن ، شاهدا على كونه أعظم مؤلفى الفيوج ، إلى جانب (هاندل) ومؤلفى الأورغن السابقين ممن كتبوا فيوجات مهدت الطريق لهذا الأسلوب الفنى الرفيع المتميز .

١٣ - التنويعات (Variation)

هناك كثير من المؤلفات الموسيقية الشعبية والخفيفة وأيضا من الموسيقى الرفيعة الجادة ، تقوم على أساس جملة موسيقية واحدة أو جزء منها ، ولها طابع وتكوين لحنى مميز لمؤلف معلوم أو مجهول ، ثم تتم معالجة تلك الجملة بمختلف وسائل الحرفية الموسيقية من إعادة وتلوين وتطويل أو تقصير ، أو بتغيير الميزان أو المقام أو الطبقة ، أو بمعالجتها هارمونيا وبوليفونيا بعدة طرق ، ويكون هذا اللحن الأساسى متنقلا مرة فى الصوت العلوى ، أو السفلى أو الأصوات الداخلية ، أو بين الأصوات البشرية والآلات بكل أساليب التوزيع الموسيقى المختلفة ، وهو ما يؤدى إلى إثراء المادة الموسيقية ، بعيدا عن ملل التكرار والاعادة للجملة كما هى .

فقد وجد المؤلفون فى صيغة التنويعات أبسط الحلول فى محاولة إيجاد مقطوعات آلية طويلة متماسكة ، وقد تبلور هذا الشكل من التنويع إلى إتجاهين هما :

<u>تنويعات متداخلة</u> : وهى التى لا يوجد بها فواصل أو وقفات فى الاعادة ، بل هى تكرار مستمر دون إنقطاع مع إستخدام كافة الصور التلوينية والأشكال السابق ذكرها ، للحن الأساسى الذى يجرى له هذا التنويع .

<u>تنويعات منفصلة</u> : وهى قطع موسيقية طويلة يكون لها لحن رئيسى يعرض أولا ، ثم تجرى عليه التنويعات بالطرق السابقة ، على أن كل

تنويع يكون مستقلا قائما بذاته ، وتكون له شخصيته ورقمة الذى يميزه ، أى أنها مجموعة من القطع الصغيرة المبنية على أساس لحن واحد أصلى .

والتنويعات لها نماذج عديدة لمختلف العصور التى يقوم عليها التاريخ الموسيقى والمدارس والأساليب الموسيقية المختلفة ، وكتب منها معظم المؤلفين الموسيقيين حتى الآن .

==================

المؤلفات الموسيقية الغنائية

المؤلفات الغنائية الأوروبية

١ - الأوبرا

الأوبرا تعتبر أحد الفنون الشاملة حيث تتعاون القصة الأدبية (الدراما) مع الشعر والموسيقى والغناء والتمثيل ، والاخراج المسرحى من ديكور وملابس وإضاءة وحركة مسرحية مع الرقص والبالية أحيانا ، فى إنتاج عمل فنى كبير رفيع يستغرق سهرة كاملة تُقدّم على أحد المسارح الكبيرة ، المعدّة لذلك إعدادا خاصا ، لتتحمل هذا الحشد الكبير من الفنانين .

وبالطبع لا تتشابه الأوبرات فى عدد المناظر ولا فى عدد الأغنيات ولا طولها ونوعها ولا الشخصيات المشتركة فيها ، بل تختلف عن بعضها إختلافا كبيرا تحتمه طبيعة القصة (أحداث الموضوع) وهذه تتحكم بدورها فى الشكل الموسيقى للأوبرا ، لذلك فالأوبرا مؤلفة موسيقية غنائية ليس لها قاعدة بنائية ثابتة (Form) .

والغناء فى الأوبرا يتبع القواعد العلمية للغناء الرفيع حسب الطبقات الصوتية المحددة المعروفة (سوبرانو - آلتو - تينور وباص) سواء للأدوار الفردية جميعها أو لطبقات أصوات المجاميع (الكورال) ، حيث تتوالى من أول القصة وعند فتح الستار وحتى النهاية ، الأغنيات الفردية والحوارية بين الأبطال ، والأدوار الخاصة والكورال ، فى أغنيات منفردة (آريات) وثنائيات (دويتو ، تريو) أو بين الصوت المنفرد والكورال ، أو الكورال فقط وهكذا حسبما

تقتضية طبيعة أحداث القصة ، وكل ذلك بمصاحبة الأوركسترا السيمفونى الكامل فقط ، وربما أوركسترات أخرى مساعدة ، أو آلات موسيقية مضافة يتطلبها العمل والجو الدرامى للأوبرا .

ويسبق أحداث الأوبرا وقبل فتح الستار مقدمة موسيقية متوسطة الطول ، تعتبر تمهيدا وتهيئة تعبيرية ونفسية لطبيعة أحداث الرواية ، وهناك نوعيات عدة من الأوبرات منها :

١ ـ الأوبرات الخفيفة نوعا (التى تقترب من الأوبريتات) .

٢ ـ الأوبرات الجادة التراجيدية .

<u>النوع الاول :</u> يختص بالموضوعات الخفيفة المرحة الحافلة بروح الفكاهة والمفاجأة ، والبعيدة عن الموضوعات الجادة التراجيدية أو التاريخية ، وذلك مثل أوبرات : ـ (حلاق أشبيلية لـ . روسينى ، دون جوان لـ . موتسارت)

<u>النوع الثاني :</u> وهو يختص بالموضوعات ذات الصبغة المأساوية والتى تدور حول القصص التاريخية ، وموضوعات الحب والتضحية والبطولة التراجيدية ، مثل أوبرات : ـ (عايده عطيل ، لاترافياتا لـ . فردى الايطالى) وكلها تتميز بموسيقاها الرفيعة العميقة .

ومن أهم عباقرة الأعمال الأوبرالية فى التاريخ الموسيقى :

مونتفردى ، إسكارلاتى ، روسينى ، فردى من إيطاليا .

لوللى ، رامو ، ماسينيه ، بيزيه من فرنسا .

هاندل ، جلوك ، موتسارت ، بيتهوفن ، فاجنر من المانيا .

٢ - الأوبريت

الأوبريت تشبه الأوبرا إلى حد كبير ، ولكنها تختلف فى أن ألحانها وموسيقاها أبسط وأخف ، كما أنها تحتوى على أجزاء يقوم حوارها على التمثيل بلغة الكلام العادى وليس الغناء والشعر ، حيث يتوقف الأوركسترا تماما عن العزف ، بينما تتشابه الأوبرا والأوبريت فى النقاط التالية :

ا - يقوم الأوركسترا السيمفونى بالعزف لمصاحبة كل منهما .

ب - الأجزاء الغنائية سواء للأدوار الفردية او الكورال ، تُكتَب حسب مناهج الغناء الرفيع وتتبع التقسيم العلمى للأصوات كما أشرنا من قبل .

جـ - تشترك الفنون الأخرى من القصة والشعر والتمثيل وفنون المسرح مجتمعة ، لاتمام هذه الأعمال الفنية الكبيرة .

د - يسبق كل من الأوبرا والأوبريت إفتتاحية تمهيدية موسيقية هامة .

ومن أشهر أمثلة الأوبريتات :

(الأرملة الطروب ، حياة فنان ، صوت الموسيقى ، سيدتى الجميلة)

ومن الاوبريتات المصرية :

(العشرة الطيبة - الباروكة - شهرزاد ، لـ سيد درويش)

مع اعتبار الفارق الفنى الكبير بينها وبين الاوبريت الاوروبية .

٣ - الأوراتوريو

الأوراتوريو هو عمل موسيقى متكامل مثل الأوبرا تماما فى كل خصائصها الموسيقية ، حيث يشترك فى الآداء اصوات الكورال والأدوار الفردية والأوركسترا ، ولكن الاختلاف يكمن فى أن الأوراتوريو يروى قصصا دينية فقط مأخوذة من الانجيل ، لذلك تؤدى

فى الكنائس وملحقاتها ، أو فى المسارح نادرا ، وبديهيا دون أى إستخدام للمناظر المسرحية والملابس والماكياج والحركة المسرحية، بل يصطف المنشدون والصوليست فى مجموعات وبينهم الأوركسترا ، فيما يشبه حفل غنائى أوركسترالى معتاد دون حركات تمثيلية .

وموسيقى الأوراتوريو بموضوعاته الوقورة بطابعها الجاد الدينى تعطى للكورال دورا أكثر أهمية وعناية فى الكتابة الموسيقية عن الأوبرا ، بينما تقل نوعا أهمية الأغنية الفردية العاطفية ، كما يضاف إلى شخصيات الأوراتوريو دورا هاما وأساسيا، يتمثل فى الراوى الذى يحكى ويحرك أحداث القصة ويوضحها فى غياب العناصر الأخرى المسرحية ، لذلك يُعتَبَر الأوراتوريو فى الحقيقة أوبرا دينية.

ومن أهم من كتبوا الأوراتوريو :

(كاريمى ، إسكارلاتى ، روسينى) الايطاليون

(باخ ، هاندل ، هايدن ، موتسارت ، ثم

(بيتهوفن ، مندلسون) الألمان .

٤ ـ الباسيون (Passion)

إذا كان الأوراتوريو عمل درامى يحكى قصص من الأنجيل تؤدى موسيقيا فقط فى الكنيسة، فيما يشبه الأوبرا ولكن بدون مسرح، فالباسيون هو كذلك أوراتوريو تماما من ناحية الشكل والأسلوب ولكن يختلف فى أن الموضوع الدرامى يدور حول قصص من حياة ومعاناة السيد المسيح ، وسيرته الذاتيه الشخصية فقط .

٥ - الكـــانتاتـــا (Cantata)

إسم الكانتاتا مأخوذ من فعل Cantare أى يغنى بالايطالية، والكانتاتا أغنيـــة بدأت كصيغة غنائية صغيرة لمقطوعة شعرية تُشبه أجزاء - الآريا فى الأوبرا .(أى الأغنية الفردية) التى تحمل القمة العاطفيـــة ذات المغزى الدرامى والتى يؤديها البطل أو البطلة منفرداً، وهى تُكتب بشكل عذب غنائى جميل ملبى بالأحاسيس .

وقد ظلت الكانتاتا لفترة طويلة تؤدى فى المنازل وفى الصالونات بمصاحبة عازف على أحد لوحات المفاتيح فى عصر الباروك (الكلافيكورد - الهاربسكورد) وقد كتبت منها مئات النماذج التى ألفها موسيقيون عظام أغلبها دينية الطابع ، لترتبط الكانتاتـــا بالمواضيع الدينية أكثر فأكثر ، ولتترك الجانب الدنيوى العاطفى لصيغة أخرى من صيغ الأغنية هى الأغنية الرقيقة (الليد Lied)، ولزدادت الكانتاتا طولا وأدخلت عليها الأجزاء الالقائية (Recitative) ثم - آريات داخلية ، وأصبحت قريبة الشبه بمؤلفة أخرى هى الأوراتوريو ، وإن كانت أصغر فى مداها ، وأصبح يشتـــرك فيها المنشدون والأصوات الفردية (صوليست) بمصاحبة الأرغـــن أو أوركسترا صغير ، ومن أهم نماذج الكانتاتا الكبيرة ، ما كتبهـــا الألمانى : يوهان سباستيان باخ الأب (١٦٨٥ - ١٧٥٠) .

٦ - المـــادريجـــال (Madrigal)

كان المادريجـــال منذ القرن الرابع عشر عبارة عن أغنية أو أنشودة صغيرة فيهـــا

الغزل أو القيم الأخلاقية والدينية ، فى لحن واحد (ميلودى) بسيط التركيب ، ولكن عندما بدأت البوليفونية ذات الأسطر اللحنية المتعددة تُصبح هى سمة الموسيقى والألحان الدينية ، خصوصا بعد أن نودى فى الكنيسة بأن تكون الموسيقى مشاركة بشكل مباشر فى الدين والشعائر الدينية ، تحول المادريجال إلى صيغة دينية كورالية من عدة أصوات لا تُشاركها أية مصاحبة من الآلات الموسيقية ، وذلك بشكل تدريجى .

وإتسعت بعد ذلك المادريجال التى إعتبرت من أصعب وأهم وأُتيم الأعمال الموسيقية الغنائية (دون إشتراك الآلات) بين القرنين السادس عشر والسابع عشر ، لتُصبح أغنية للكورال الفنى الممتاز ، دينية أو دنيوية على السواء ، ولتُصبح أحد خصائص وسمات موسيقى عصر الباروك ، وهو ما يبدو واضحا فى أعمال عملاق المادريجال بلا منازع الايطالى - كلاوديو مونتفردى .

٢ - الأغنيـة (الليد Lied)

وهو أرفع مستوى للأغنية الفردية ، وهى تكون عادة مصاحبة بآلة واحدة هى البيانو ، وهى تختلف عن الأغنية العادية والشعبية والألحان الغنائية الأخرى فى صياغتها الفنية الدقيقة ، وفق نص يعتمد على أشعار منتقاة بعناية يجد فيها المؤلف الموسيقى الصلة العميقة بين مشاعره ومشاعر وإحساس الشاعر ، حيث يتعمق فى عَرُوضها وتفاعيلها وإيقاعاتها حتى تكون فيها الخطوط اللحنية متلائمة تماما مع المعنى والتركيب الشعرى .

وكان تأثيرات الحركات الاجتماعية والثقافية الأدبية كبيرة فى نهاية القرن الثامن عشر ، حيث تفتحت أعيُن الفنانين الأوروبيين

على جمال الشعر والألحان الشعبية في اللغات المحلية المختلفة واستوحوا منها وصقلوها ، وألف منها كبار الموسيقيين مثل :

(هايدن - موتسارت - بيتهوفن) .

أما زعيم وأستاذ الليد فهو (فرانز شوبرت) الذى كتب منها حوالى ٦٠٠ أغنية تفيض رقة وعذوبة ، إلى جانب الصياغة الفنية العالية ، ثم تبعه (روبرت شومان) برومانتيكيته المخلصة ، وقد تبعهم آخرون من مختلف المدارس والدول بمجموعات من - الليد - هى مدرسة هامة فى الغناء الفنى الرفيع ، وقاسما مشتركا أعظم فى حفلات وكونسيرات الغناء فى كل مكان فى العالم ، كما عُرِّب منها الكثير وترجمت إلى العربية لتُغَنى كما هى بنفس تركيبها الفنى .

الموسيقى العربية

(الفصل الرابع)

التخت العربي وآلات الموسيقى العـــربية

كلمة تخت فارسية الأصل بمعنى منصة أو صدر المجلس في جلسات الطرب والاحتفالات ، وكانت في العادة عبارة عن (دِكّـة) ، تُنصب فوق مكان مرتفع ، يجلس عليها المغني وحوله رجاله مـــن العازفين ثم المنشدين من البطانة .

كانت الألحان التي يعزفها التخت منذ حوالي قـــرن ، محدودة التأليف وليس للموسيقى الآلية والآلات الموسيقية فيها دورا هامـــا ولكن عمادها المغني وأربعة من العازفين والكورس (البطانة) وفيها المغني يتوسط التخت ، وعلى اليمين يجلس عازف العود وعازف القانون ثم عازفي الكمان والناي ، وعلى يســاره ضابط الايقاع (ضارب الرق) عادة ، ثم المنشدون من السنيدة وعددهم بين إثنين أو ثلاثة مـــن حفظة الموشحات والأدوار ، ومن ذوي الأصوات القادرة ذات الطبقـــات الصوتية الوفيرة خصوصا الحادة ، وقد إزدهر هذا التقليد منـــذ بداية القرن التاسع عشر في مصر وحتى بداية القرن العشرين .

وكان المغني عادة ما يؤدي في السهرة أقسام بينهـــا إستراحة ، وكل قسم منها يُسمى (وصلة) ويشترط أن تكون فقرات كل وصلة من مقام موسيقي واحد ، وتقوم كل وصلة على الترتيب الذي أصبح متعارفا عليه وهو كالتالي :

١ ـ تبدأ الوصلة عادة بمقطوعة موسيقية إستهلالية صغيرة تُســـمى الدولاب ، وتتبعها مقطوعة آليـــة أخرى من قالب السماعـــي أو

البمرف كنوع من التسخين والاستعداد للعازفين ولتثبيت المقام وسلطنته في أذهان ووجدان المنشدين والمستمعين على السواء :

٢ ـ يؤدى المنشدون موشحا فى نفس المقام الذى يُبنى عليه الجزء السابق، ويشترك معهم المطرب فى الأداء كنوع من تجهيز وإعداد الصوت للدور الأساسى التالى .

٣ ـ يقدم المطرب مساعديه من العازفين ليتباروا واحدا تلو آخر فى تقاسيم إرتجالية إستعراضية شجية ، يقدم فيها كل عازف كفاءته ومهارته وإمكانياته، ويبدؤها عازف العود ثم الكمان ثم الناى وأخيرا القانون ، وهنا يبدأ المغنى هو الآخر فى إستعراض مهارته الصوتية والفنية فى ليالى وموال ، يتابعه فيها عازف القانون فى مباراة وتكامل وتتابع فيما بينهما .

٤ ـ والآن أصبح المغنى مهيأ تماما مع العازفين والمنشدين لأداء أهم ما فى السهرة وهو ختام الوصلة (الدور) ويصاحبه فى الأداء والتحاور مساعدوه من جماعة المنشدين .

وتسير الوصلتان الأخرتان على نفس النظام ، إلا أن الوصلة الأخيرة تختتم عادة بقصيدة من القصائد الغزلية بالشعر العربى الفصيح .

وهكذا فإن العبء الأساسى فى إحياء الحفلات والأفراح والسهرات الغنائية كان يقع على كاهل وأكتاف المغنى الكبير وحده وهو (الصييت) المشهور ، لا يشاركه فيه أحد من المغنيين الأخر أو الراقصين أو ما إلى ذلك ، كما هو حادث الآن من إشتراك حشد

من الفنانين والفنانات فى الحفل الواحد ، كما كان على المغنى أن يصل بصوته إلى أسماع الآلاف من المستمعين ، دون ميكروفون ، الذى لم يكن معروفا حينئذ .

وكانت تلك التخوت بمثابة مدارس موسيقية يتعلم فيها المنشدون والعازفون أسرار المهنة والفن ، وتصقل مواهبهم وتقوى أصواتهم فيها ، وكان لا يسمح لأى موسيقى أو مغنى بالعمل وممارسة المهنة إلا بعد أن يجتاز امتحانا عسيرا أمام لجنة من كبار الفنانين واستمر هذا التقليد حتى بداية القرن العشرين .

ومن أشهر نجوم التخت المصريين الذين ملأوا أسماع مصر والبلاد العربية منذ بداية القرن التاسع عشر كل من :

(الشيخ محمد المسلوب ، عبده الحامولى ، محمد عثمان ، الشيخ سلامة حجازى ، محمد سالم ، الشيخ يوسف المنيلاوى ، الشيخ سيد الصفطى ، الشيخ محمد الشنتورى ، عبد الحى حلمى ، الشيخ أبو العلا محمد) ... الخ .

ومن المغنيات الشهيرات فى تلك الفترة :

(ساكنة ، الشيخة مبروكة ، المظ ، نزهة ، السويسية ، اللاوندية ، توحيدة ، بهية المحلاوية ، أمينة العراقية ، بمبة العوادة ، نعيمة المصرية ..... الخ .)

ومن أشهر التخوت التى صاحبتهم فى تلك الفترة :

(تخت محمد المقدم ، قسطندى منسى ، الرشيدى ، العقاد الكبير) .

آلات التخت العربى

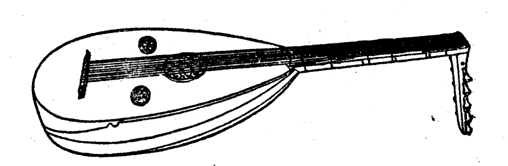
كان التخت العربى القديم مكونا من (العود - القانون - الناى - والطبلة والرق) وظل لفترة طويلة على هذا النهج حتى دخلت الكمان بشكلها المعروف حاليا بمصر ، وإنتشر إستعمالها لتصبح هى الأخرى من أهم آلات التخت التى يتكون منها تقليديا حتى اليوم ، وإن أدخل عليه حديثا بعض الآلات من فصيلة الكمان أيضا مثل :
الفيونسيل (التشيللو) والكنترا باص ، ليتكون الآن من :

أولا - العود
العود آلة نبر وترية صندوقها الصوت كمثرى الشكل ، ولها رقبة تمتد عليها الأوتار الخمسة المزدوجة ، بداية من الفرس فوق وجه الآلة وحتى المفاتيح (الملاوى) الموجودة فى نهاية الرقبة ، حيث يكون العفق على الأوتار (الضغط عليها بالأصابع) لتغيير طول الوتر ، وبالتالى الحصول على أكثر من درجة صوتية من الوتر الواحد المطلق ، وتُنبر الأوتار بريشة من ريش النسر أو من البلاستيك المرن .

والعود كان يُعتبر ملك الآلات فى الشرق والغرب على السواء حتى بداية القرن السابع عشر ، وإن ظل كذلك بشكله القديم حتى الآن فى مصر والبلاد العربية ، أما فى أوروبا فما أن جاء القرن الثانى عشر حتى دخل العود أوروبا عن طريق الحروب الصليبية والشرق من جهة ، وعن طريق الأندلس من جهة الغرب ، وفيها إنتشر سريعا ليُصبح سيد الآلات الأوروبية حينذاك ، وأساس المؤلفات الموسيقية الأوروبية

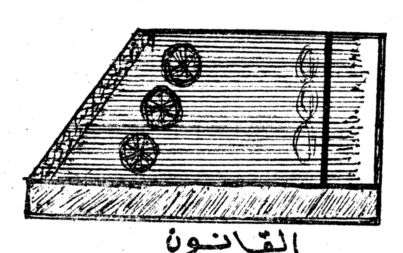
حتى بدأ في الاندثار ثانية منذ القرن السادس عشر ، خصوصا بعد تطور عائلة الفيول وإنتشارها ، وإبتكار الفيولينة (الكمان) ثم تطور وإنتشار آلات لوحات المفاتيح مثل الهاربسكورد وغيرها ، من الآلات ذات إمكانيات تعدد التصويت التى تُتيح للعازف أداء الألحان البوليفونية بصورة أيسر من العود، الذى أضافوا إليه وترا خامسا وتغيير الضبط وأضيفت إلى الرقبة دساتين تحدد أمكنة العفق .

أما في الشرق فقد ظل العود كما هو شكلا وصناعة وعزفا وأداء ، ولم يلمسه أى تغيير حتى الآن .



ثانيا = القانــــون يرجع الفضل إلى العرب في تهذيب وكمال صناعة آلة القانون على النحو الذى نعرفه حاليا ، بعد أن عرفه الفراعنة ثم الأشوريون ولكن بشكل مبسط بدائى ، حيث يتم نبر أوتار الآلة المرصوصة فوق صندوق مصوِّت مستعرض ، أو بطرقها بمطرق خشبى وهو ما سُمِّى بعد ذلك بالسنطور .

والقانون آلـة نبر وترية توضع أمام العازف والأوتـار مصفوفة مزدوجة على صندوق مصوِّت ، وكل زوج يُعطى درجة صوتية واحدة تُنبر بواسطة (كستبان) به ريشة صغيرة ، يلبس فى طرف أصبع السبابة فى كل من اليدين اليمنى واليسرى ، وللآلـة (عُـرَبْ) ، يتم بها تلوين الدرجة الصوتية بالرفع أو الخفض بواسطة $\frac{1}{4}$ أو $\frac{1}{2}$ تون ، حتى يمكن تسوية وضبط الأوتار حسب المقام المطلوب ، والتعديل من مقام لآخر حسب مقتضيات اللحن المطلوب ، وهذه العُرَب تزَيد أو ـ تقلل طول الوتر برفعها أو خفضها . والقانون من أحب الآلات العربيـة وأطربها فى أذن أبناء الشرق عامة والعرب خاصة ، وهو آلـة صعبة العزف وتحتاج إلى دراسة ومران طويلين وحساسية ومهارة من العازف .



القانون

ثالثا = الكمــــان



الكمان والقوس

الكمان آلــة وترية يتم إخراج الصوت فيها عن طريق حـك الأوتار بواسطة قوس عليه خُصلة من شعر الفرس ، لذلك فمن الممكن أن تُصدِر صوتا ممتدا رقيقا ، حسب سـرعة وحركة القوس الذى يمر عـــلى الأوتار الأربعة المعدنية ، وعلى رقبة الآلــة يتم الضغط بالأصابــع ، للحصول على أربعة أصوات من الوتر الواحد على الأقل مع صوت الوتـــر المطلق الحر بدون ضغط ، للعازف العادى ، لذلك فإن المساحة التى تُصدِرها الكمان واسعة تُتيح إمكانيات صوتية وعزفية واسـعة ، جعلـت تلك الآلــة تصبح سيدة الآلات الشرقية والغربية على السواء .

وتُشكِل الكمان وأُسرتها السيادة على سائر الآلات الوتريــة منذ ثلاثة قرون وحتى الآن ، حيث لم يطرأ على شكلها أى تغيير وتبديل، وتضبط الكمان فى الموسيقى الشرقية على ضبط مخالف للضبط الأوروبـــى، لكى يُسهل من إخراج أصوات ودرجات المقامات العربية ذات أربـــاع الدرجات ، وللمقارنة يكون الضبط على النحو التالى الذى يوضـــح الفرق بين كل من الأسلوبين :

الضبط العراقي : ← (صول - ري - صول - ري) [نوى / حاد]

الضبط الغربي : ← (صول - ري - لا - مي)

والكمان هو تطوير للربابة العرقية والعربية الأصل ، وقد دخلت الكمان مصر والموسيقى العربية بعد أن جاء بها علماء الحملة الفرنسية عام ١٧٩٨ م ، لتحل محل الربابة في التخت العربي .

رابعا = النـــــاي

الناي آلة نفخ تُصنع عادة من قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين من أعواد الغاب (البوص) أو من الخشب أحيانا ، ويَنفخ العازف فيها مباشرة على حافة فتحتها العلوية المواجهة لشفتي العازف ، لكي يتكسر الهواء ويتذبذب العمود الهوائي ليَخرج الصوت حسب طول وسُمك القصبة ، ويوجد على جدار القصبة سبعة ثقوب تُساهم في استخراج السلم الموسيقي الكامل أو المقام .

وتُضبط كل (عقلة) ناي على مقام معين ومن طبقة معينة لهذا نلاحظ عادة أن عازف الناي يحتفظ بشنطة أو كيس يحوي العديد من النايات ليستعين بها في أداء الألحان التي يعزفها ، حيث يقوم أحيانا بتبديل النايات أثناء العزف حسب مقتضيات الانتقالات اللحنية للقطع المعزوفة .

وقد عرف الفراعنة منذ خمسة آلاف عام مضت النايات أو الصفارات وصنعوها من نفس المادة الخام الطبيعية البيئية التي لا زلنا نصنعها منها حتى اليوم ، وبذلك لم يتطور الناي المصري القديم الذي نراه في اللوحات الفرعونية ، ويُعزف بنفس الطريقة ، أمـــا

التطوير الوحيد فكان زيادة عدد الثقوب لتصدر أوكتاف كامل .



الناى المصرى القديم

خامسا = الآلات الايقـــاعيـة

يصاحب التخت العربى عازف على الطبلة وعازف على - الرق - ومهمتهما ضبط الايقاع (الوحدة) للمقطوعة وبيان مواقع (الدُّمّ) أالضغط الثقيل ، (والتَك) الضغط الخفيف ، للميزان والدرب الذى تقوم عليه المقطوعة الموسيقية أو الغنائية ، ويكون - ألدُم - فى وسط إطار الرق الجلدى للطبلة أوالرق بينما - التَك - يكون على حوافها ، لذلك تكون درجته أحد .

والعازف الماهر على كل من الطبلة أو الرق ، يستطيـــع

أن يشكل من الوحدة الايقاعية تكوينات زخرفية تلوينية بين الدق على وسط الآلـــة أو اطرافها ، أو على الصاجات المعدنية الصغيرة المثبتة فى وسط اطار الرق ، إما بكل أصابعه أو بأطرافها ، ويكون للآلات الايقاعية فى الموسيقى العربية أهميتها الكبيرة ، حيث يلعب الايقاع المصاحب والايقاع الداخلى دورا أســاسيا فى طابع وخصائص الموسيقى العربية .

المؤلفات الآلية العربية

١ - البشرف

البشرف كلمة تركية الأصل يقصد بها بداية الشيء أو مقدمته ، وهو أحد الصيغ الموسيقية الآلية المقيدة في الموسيقى العربية والتركية ، وربما كانت قديما نوع من التقاسيم المقيدة ، وهو يؤدى بجميع آلات التخت ويحفل بالجمل اللحنية ويُعتبر تمهيدا للغناء أو تحضير للعازفين للدخول في التقاسيم وجدانيا ومقاميا .

ويعتبر البشرف من أهم المؤلفات الآلية في الموسيقى العربية والشرقية وأكبرها وأعقدها ، ويُعد نسبيا أبطأ من الأنواع الآلية الأخرى ، وينقسم إلى أربعة أقسام رئيسية (خانات) بينهم لحن مشترك يعزف في آخر كل قسم ويسمى (التسليم) وهو الذي يُنهي ويَختتم البشرف كذلك .

(خانة ١ ، تسليم ، خانة ٢ ، تسليم ، خانة ٣ ، تسليم ، خانة ٤ ، تسليم) . والتسليمة والخانة الأولى هي من أصل مقام البشرف الأساسي ، أما الخانات الأخرى فهي من مقامات قريبة وفصائلها حسب ذوق المؤلف ، بحيث يكون هناك رابط وإنسجام موضوعي بين جميع الأجزاء المكونة للبشرف .

الخانة الأولى : هي عرض للمقام المبني علية البشرف واللحن الأساسي دون إنتقالات لحنية بين المقامات مع التأكيد على الدخول وإستهلال اللحن بشكل واضح .

التسليم: هو الجزء المكرر بعد الخانات ، ويكون عذب اللحن يشد إهتمام المستمع بعد كل خانة ، ويكون التسليم أقصر نسبيا من الخانات ، ويمكن إعتبارة ختاما لكل خانه.

الخانة الثانية يكون تلحين البدنية الثانية عادة فى منطقة وسط المقام ، وبه تحويلات عارضة بحيث ينتهى قفلها بالتسليم.

الخانة الثالثة وفيه تظهر المعالجة اللحنية للمقام فى مساحته العليا ، بحيث يبرز المؤلف مهارته فى التصوير والانتقال من فصيله مقامية إلى أخرى ، حتى عودة التسليم .

الخانة الرابعة وهى مرحلة إعادة العرض للخانة الأولى بصور مختلفة بحيث تهيئ للمستمع العودة الى المقام الأصلى الذى يعود به للتسليم الأخير .

وقد يحتوى البشرف على تقاسيم أو أجزاء حوارية بين الآلات فى جد ووقار ، وقد كانت البشارف كلها تركية فى البداية حتى كتب منه المصريون كذلك مع بعض التعديلات البسيطة التى تناسب الذوق المصرى ، وأشهر البشارف هى ما كتبها كل من :
عثمان بك ، طاتيوس بك ، عاصم بك ، وصفر على .

٢ - **التحميلة** هى أشهر أنواع التقاسيم التى تعتمد على الارتجال الحر ، ولكن تُبنى على أساس إيقاعى ولحنى متكامل لذلك فالتحميلة ببساطة هى تقاسيم مقيدة تخضع لميزان وإيقاع معين

والتحميلة من أكثر الصيغ فى الموسيقى العربية التى تحمل عناصر التشويق من بين الصيغ الآلية التقليدية ، وتمثل التقابل بين الحرية الذاتية لخيال وإبتكار العازف ، وبين الألتزام بخطة البناء الايقاعى المحكم . ويكون الايقاع فى التحميلة عادة على أحد الموازين الثنائية البسيطة المنتظمة ، ويظل متكررا طوال القطعة ، مقترنا بنموذج لحنى بسيط متكرر كذلك .

وتبدأ المجموعة الآلية (التخت) بعزف اللحن الأساسى الذى تنتسب إليه التحميلة التى تكون على المقام الأصلى للقطعة . وبعدها تقوم كل آلة بدورها بتقاسيم مرتجلة بمصاحبة الميزان الذى يتكرر بشكل ثابت ، حيث يتسع المجال للخيال والابتكار ، والتعرف على مهارة العازف على آلته ، مع ضرورة التنقل من مقام لآخر ، على أن يعود فى النهاية بتقاسيمه إلى المقام الأصلى للتحميلة من جديد فى نهاية الجزء الخاص به وبطريقة سلسة مريحة ، لكى تبدأ آلة أخرى إستعراض دورها وهكذا .

٣ - التقاسيم

التقاسيم هى أحد معالم الموسيقى العربية الآلية ، وهى تؤدى غالبا مرتجلة وبآلة واحدة منفردة ، غير مرتبطة بميزان إيقاعى معين ، وإذا صاحبتها آلات أخرى فإنها لا تزيد عن المشاركة بدرجة أساس المقام (صوت واحد) يشكل أرضية مستمرة لها .

ويتصرف العازف فى التقاسيم بمهارته الابداعية والعزفية على آلته ، وتعمقه فى فهم المقامات والانتقالات اللحنية والتصوير

(بما يُتبعه الليالى والموال فى الأداء الغنائى) والاحساس القوى والخيال والذوق السليم .

والتقاسيم عبارة عن تجميع لجمل موسيقية صغيرة مستقلة لها بداية ونهاية تشكل جميعها التقسيمة كلها ، وبالطبع فإنـــها قاصرة على الآلات الموسيقية العربية ذات الطابع الغنائى الشجى :

(الناى ـ الكمان ـ العود ـ القانون)

وتتسم التقاسيم المصرية على وجه الخصوص بطابع خـــاص تتجلى فيه البراعة المصرية والاحساس المتميز بالحركة اللحنيـــة ، والانتقالات المحكمة ، وقد تكون مهمة التقاسيم تثبيت المقام وتهيئة آذان المستمعين لما سيأتى بعدها من فقرات فى الوصلة (السهرة) الغنائية الموسيقية التقليدية القديمة .

وتنقسم التقاسيم بدورها إلى : ـ

تقاسيم حرة : وهى تكون عادة مرسلة لا تتقيد بميزان ومصاحبـــة إيقاعية معينة ، وهى تعتمد على مخيلة العازف وذوقه ، وتتقيد فقط بمقام معين يدور العازف حوله وعليه أن يعود إليه فى النهاية .

تقاسيم موزونة : وفيها يُنوِّع العازف من تقاسيمه لتُصبح بعض مـــن أجزائها موزونة ، أى أنها تقاسيم على الوحدة الايقاعية التى يكون لها مصاحبة بالطبلة أو الرق ، وعلى ميزان سهل بسيط .

ويشترط فى التقاسيم أن تكون ذات بداية وقفلة نهائية متميزة واضحة مع إستخدام القفلات النصفية فى أواسطها وإستخـــدام الزخارف والحليات اللحنية بكثرة ، إلى جانب الانتقالات اللحنيـــة

السلسة من مقام إلى آخر قريب ثم إلي مقام جديد وهكذا ، دون أية إنتقالات مفاجئة غير مريحة للسمع، وذلك في تسلسل لحنى مقبول ، حتى العودة للمقام الأصلى الذى بدأ منه .

كما يجب على العازف أن يُجزّأ تقاسيمه إلى عبارات وأجزاء صغيرة مترابطة منعا للملل ، وهذا يتطلب دراية واسعة وإستيعاب لأصول الانتقالات اللحنية بين المقامات .

٤ - **الدولاب** الدولاب قطعة موسيقية آلية صغيرة تعزفها آلات التخت ، وتَسبق الغناء كمقدمة للأدوار والموشحات في الحفلات والوصلات الغنائية وتُمهد لها ، والدولاب من الصيغ الحرة غير المقيدة في الموسيقى العربية ، ويُراعى في تلحينه وإختياره أن يكون من الميزان والمقام الذى ستكون عليه القطع التى تليه من المؤلفات الأخرى ، مما يُهيئ المغنى والمنشدون للأداء في دقة وضبط نغمى صحيح للمقام ، ويكون الدولاب عادة من ميزان إيقاعى بسيط .

كلمة دولاب تركية الأصل ، وفى العربية تَعنى مكان حفظ وضبط الأشياء ، ومن أهم خصائصه أنه يُبنى على مقام واحد دون أية إنتقالات لحنية ، وهو ما يفسر لإطلاق إسم دولاب عليه أنه كـ صوان ، يحفظ فيه المقام واضحا دون تغيير وفى حالته الأصلية دون تعديل ، ويراعى لذلك أن يكون من لحن سلس بسيط جميل واضح المعالم سهل الحفظ ، ويحمل طابع المقام الذى يُبنى عليه ويُمثله بوضوح لذلك يُدرّس الدولاب في المعاهد الموسيقية كنموذج لألحان المقامات .

٥ - الســـــاعى

السماعى مقطوعة موسيقية آليـــة من أهم المؤلفات العربية ، وهى صيغة مقيدة ولها تخطيط تركيبـــى محدد ، ويشبه كثيرا (البشرف) وإن كانت أخف وأصغر منه ، حيـــث يتكون السماعى كذلك من أربعة خانات وتسليـمة •

ويتميز السماعى بأنه يرتبط بميزان خاص يرتبط بإسمه أيضا وهو ميزان السماعى ،لذلك يُبنى إيقاعيا على درب السماعـــى الثقيل ($\frac{10}{8}$) هذا للخانات الثلاث والتسليم ، أما الخانة الرابعة فهى عادة تُبنى على ميزان ثلاثى أكثر رشاقة وبساطة •

ويراعى فى السماعى جودة الاستهلال وحلاوة التسليم الذى يوضع له لحن جميل واضح المعالم سلس متميز ، وفى الخانة الثالثة يصل التحليق فى النغمات العليا للمقام ، وكل خانة تكون معدة فى ختامها للدخول السهل المستساغ فى التسليم المُصاغ على المقام الذى يبنى عليه السماعى •

ويُعزف السماعى عادة بعد البشرف أو بعد الوصلة ، وهو يتميز عن البشرف بأنه أكثر خِفة ومرحا ونشاطا ، وتزداد السرعـــة فى الخانة الرابعة والأخيرة منه ، وقد إشتهرت السماعيات المصريـة كثيرا لحلاوتها وطراوتها أكثر من السماعيات التركية القديمة •

٦ - اللونجـــــا

اللونجا قطعة موسيقية آلية يمكن إعتبارها صورة مبسطة ومصغرة من السماعى والبشرف فى الموسيقى العربيـــة ، فهى تنقسم إلى أربعة خانات وتسليم بعد كل خانة كذلك ، وأحيانا

يكون ثلاثة خانات وتسليم ، وهى أيضا من الصيغ المفيدة إلى حد ما .

وكانت الونجا تُعزف فى جلسات الطرب والسمر ، حيث تصاغ عادة على ميزان ثنائى بسيط سريع ، لتميزها بطابعها السريع النشط كما أنها قصيرة مليئة بالانتقالات اللحنية المفاجئة ، ولكن بشرط أن تكون جذابة مبتكرة وبها من الجمل الرشيقة الصعبة نوعا ، والتى يمكن للعازف أن يستعرض بها مهارته فى العزف والأداء ، وأحيانا تكون الخانة الرابعة بطيئة ، وهو عكس ما فى البشرف والسماعى ، وتنتهى بتسليم مرح سريع ، وبشكل عام قد تختلف اللونجا من مؤلف إلى آخر ، حسب موهبته ومقدرته وخبرته فى الصياغة الموسيقية البراقة المبتكرة .

==========================

المؤلفات الغنائية العربية

١ - الموشح

الموشح هو أحد فنون الشعر العربي الذي ظهر في الأندلس في القرن التاسع الميلادي ، ويُعتبر في نفس الوقت ، من أهم الصيغ الغنائية الجماعية بمصاحبة التخت ، (الأوركسترا العربي التقليدي) وقد ينفرد أحد المغنين بأداء بعض الجمل او المقاطع .

ويلتزم الملحن بأحد الموازين الايقاعية (الضروب) التي تتوافق مع تفاعيل شعر التوشيحة ، وهو ما برع فيه المصريون في الفترة بين القرن التاسع عشر والعشرين ، وإن كانوا قد أدخلوا عليه أحيانا بعض الألفاظ التركية من باب الزخرفة والحشو وإرضاءا للحكام الأتراك حينئذ ، مثل : أمان - جانم يا ليل ، أو بعض الكلمات والعبارات المصرية مثل : ياعين - ياليل - يالالا ... الخ ، وقد تنافس شيوخ الموسيقيون المصريون في تلحين الموشحات ، وإستخدام الموازين والمقامات المختلفة ، ومن أهم من لحنوا تلك الموشحات ، التي لا زالت تُسمع وتَنتشر حتى اليوم :

(محمد عثمان - كامل الخلعي - درويش الحريري - سيد درويش - داوود حسني - محمود صبح - زكريا أحمد ، وغيرهم ..)

ويعتبر الموشح مدخلا للدور ، حيث تبدأ به المجموعة من الكورس في الوصلة الغنائية ، وبعده يأتي (الدور) الذي يتزعمه المطرب المنفرد صاحب السهرة ، وينقسم الموشح إلى ثلاثة أجزاء هي :

١ - البدنيــــة

وهى بدن الموشح وعنوانه ، وبها اللحن الرئيسى الأول الذى يُعرف به الموشح ، وقد يكون بالموشح عدة بدنيات تعتمـد كلها على اللحن الســابق الأسـاسى ، ولكن بعد إعادته بنصوص وأبيات متتالية ، ومهمة البدنية هى عرض اللحن الأساسى والمقام .

٢ - الخـــانة

هى منطقة الاسترسال اللحنى واستعراض قدرات الملحن فى الانتقالات بين المقامات والألوان المختلفة ، أو مايسـمى بالتفاعلات فى الموسيقى الغـربية .

٣ - القفلة أو الغطاء

ويكون على نفس ألحان وأوزان الجزء الأول (البدنية) عادة وبنصوص جديدة ، أو إعادة النص الأول كما هـــو ، وإن كان بعض الملحنين قد صاغوه أحيانا بجزء جديد تماما لكى يُشكل قفلة قوية مبتكرة للمـوشح .

ومن الأمثلة الجيدة للموشحات المشهورة والمسموعة، والتى صيغت بالنهج التقليدى لقالب الموشح :

(منيتى عز اصطبارى - ياهلالا - ملا الكاسـات)

٢ - الـــــــدور

الدور هو العمل الهام الذى تختتم به الوصلة الغنائيـة العربية التقليدية ، التى تبدأ بالـدولاب ثم السماعى (من الصيغ الآلية) ثم الموشح فالدور ، والمغنى المنفرد له الدور الأساسى فـى هذا اللون الغنائى العربى بمساندة المجموعة والتخت .

نفس الأصل

وقد برع الملحنون المصريون خاصة فى هذا اللون مثل :
(محمد عثمان ـ داوود حسنى ـ سيد درويش ـ محمد عبد الوهاب)
وأخرون لهم نماذج عديدة مشهورة مثل :
(أنا هويت لـ سيد درويش ، كادنى الهوا لـ محمد عثمان)
وينقسم الدور إلى ثلاثة أقسام هامة وجزء ختامى على النحو التالى:

القسم الأول :

المذهب ، ويتكون بدوره من ثلاثة فقرات لحنية واضحة لها ثلاثة ميلوديات عذبة ، تكون مجتمعة معا الهيكل العام لهذا القسم

القسم الثانى :

هو تكرار للحن الفقرة الأولى من القسم الأول ، ولكن بأبيات وكلمات جديدة ، يتبعه إستطراد من المُغنى يستعرض فيه إمكانياته الصوتية والفنية وآداؤه ، مستخدما مفردات أو كلمات من النص او آهات وليالى فيما يشبه التقاسيم الصوتية ارتجاليا .

القسم الثالث :

ويختص هذا الجزء بالحوار بين المطرب المنفرد والمجموعة ، فى أخذ ورد بين الآهات والليالى فى إستعراض شيق يؤكد مقدرة الملحن على الصياغة ، والمطرب على الأداء الجيد السليم .

الختام :

وفيه تكون إعادة الجزء الأخير الثالث من القسم الأول ، ليشكل بذلك تفلة عامة ينتهى بها الدور .

٢ـ القصيدة

هى قصيدة شعرية باللغة العربية الفصحى ، يلحنها الملحن

من الأصل

لقطه أو لغيره من المطربين مسترسلا ومتنقلا من بيت إلى آخر حسب تدفق اللحن وسريانه ، معتمدا على خبرته وإمكانياته الابداعية والصوتية ، مراعيا قواعد وتفاعيل العَروض الشعرى للقصيدة ، التى تتحدث عادة فى مواضيع درامية أو عاطفية أو اجتماعية أو وطنية أو دينية ، وكانت القصيدة تعتمد قديما على الأداء الارتجالى كالموال ، حتى جاء عبده الحامولى وجعل منها غنائية مرتجلة ولكن على إيقاع الوحدة ، وقد نقلت عنه تلك الألحان [illegible] كُررت وحُفظت حتى أصبحت بذلك كأنها ملحنة بعناية ، وأصبح لتلحينه لهذا النوع من الغناء قاعدة ثابتة وإنتهى عهد الارتجال فى القصيدة .

والقصيدة الآن قالب حر ، اللحن فيها يخدم الكلمات والمعنى ويُعبر عنها ، ومن أشهر من لحنوا وصاغوا القصائد وإشتهروا بها : عبده الحامولى - أبو العلا محمد - محمد عبد الوهاب - رياض السنباطى .

٤ - أنواع أخرى

كان الموشح والدور من الصيغ المحددة التركيب والصياغة ، بينما توجد نوعيات أخرى حُرة الصياغة وليس لها قالب معين ، بل تتبع النص الشعرى أو الزجلى ، وحسب هوى وخبرة الملحن ، ومنها القصيدة كما أشرنا سابقا ، ومنها كذلك :

(الموشح الدينى - الطقطوقة - المونولوج - الديالوج - الأغنية الفردية بشكلها التقليدى المعروف ، والأغنية الشعبية والأغنية الجماعية) .

الموشح الديني لا يختلف الموشح الديني كثيرا عن التركيب والصياغة للموشح ، إلا في المواضيع التي يدور حولها من مدح محمد عليه الصلاة والسلام ، وسردا لحياته وسُنته ، أو أذكار وتسابيح في الذات العليَّة ، أو في مواضيع صوفية ... الخ . إلى جانب بعض الموشحات ذات الصياغة الحرة ، وإن كانت تصاغ بالفصحى غالبا .

الطقطوقة هي أغنية فردية صغيرة سلسة اللحن سهلة ، ذات نصوص خفيفة عاطفية أو إجتماعية أو وصفية مرحة ، تقوم على كلمات من الشعر الشعبي والزجل .

الأغنية أبسط وصف للأغنية هو عبارة عن مذهب أو لازمة بجزء من النص بعد مقدمة موسيقية قصيرة ، ويتبعها الكوبليهات التي قد تكون متشابهة في اللحن ، تتناوب نصوص لحن الكوبليه الأول ، أو يكون لكل كوبليه لحنه الخاص ، على أن يعاد المذهب الغنائي (أو الآلي أحيانا) بين الكوبليهات في كل مرة .

٥ ـ الموال الموال هو لون من الوان الغناء الشعبي المصري المتميز ، وله أثره البعيد في نفوس السامعين ، ويرتبط الموال بالمناسبات الاجتماعية المختلفة ، وهناك المئات من شتى المواضيع التي يطرقها الموال ، حاملا معاني النقد البناء والحِكَم والمواعظ وخبرة حياة الآباء والأجداد ، إلى جانب إعلاء القيم الاخلاقية والروحية والفلسفية والصدق في التعبير عن المشاعر والأحاسيس الانسانية .

يقوم الموال على الشعر الشعبى (الزجل) وعلى الأوزان البسيطة ، ويعتمد على البديع والبيان كالاستعارة والجناس والطباق ، وعلى التورية اللفظية ، وهو ما يُضفى على الألحان المرتجلة التلقائية للموال جمالا نابعا من تكرار الألفاظ مع إختلاف المعانى .

والموال فن غنائى يعتمد بالدرجة الأولى على إظهار مقدرة المؤدى الشعبى على الارتجال والابتكار والأداء الفورى الذى لا يسبقه إعداد أو تجهيز للحن ، والتطريب المبدع فى ألحان إستعراضية يُبرز فيها إمكانياته الصوتية والفنية وخبرته ، حيث يتجول بين المقامات العربية المتنوعة ، من مقام إلى مقام آخر ثم العودة فى النهاية إلى المقام الذى بدأ منه ، إلى جانب محاولة التنويع فى حالة إعادة ما إستحسنه الجمهور ، متلاعبا بكلمات الموال .

ويُصاحب غناء الموال واحدة أو أكثر من الآلات الموسيقية العربية والمصرية مثل : (القانون ، الكمان ، العود ، الناى) وهنا يكون دور العازف هو تهيئة الجو ومساندة المغنى ومصاحبته .

ويبدأ الموال عادة بمقدمة متميزة بكلمات (يا ليل يا عين آه ...) يرددها المغنى فى تنويعات لحنية مليئة بالزخارف والعُرَب والترعيدات ، ثم يعقبها سرد كلمات الموال بأسلوب حر ، يُعبر به عن معانى الموال وما يتضمنه من قيم فنية وإجتماعية .

والموال فى مصر ، منه الموال الأخضر والأصفر والأحمر ... الخ وكل نوعية منها ترتبط بمعانى ومواضيع معينة ، من الأدب الشعبى .

٦ ـ الأغنية الشعبية

(أنظر الفلكلور)

المقامات فى الموسيقى العربية

تُبنى الموسيقى العربية على المقامات (أى السلالم الموسيقية العربية) وتتشكل وتتنوع المقامات تبعا للأجناس المُصاغة عليها ، وقديما صاغ العرب والشرقيون بشكل عام ألحانهم على درجات أو أصوات بسيطة لا تتعدى أربعة ، كانت هى أقصى المساحات الصوتية المستخدمة فى الآلات الموسيقية بأنواعها المختلفة ، وهى الدرجات التى عَبَّرَوا عنها بـ البُعد الرابع - وهو ما سُمِّىَ بعد ذلك بالجنس ، وصار أساسا لبناء موسيقاهم .

اذن فالجنس هو تكوين من أربعة درجات صوتية متتالية (Tetrachord .) تتراكورد ، تحصر فيما بينها ثلاثة مسافات صوتية تتراوح أبعادها بين - ١ تون ، $\frac{1}{2}$ تون ، $\frac{3}{4}$ تون) .
ويُشترط أن يكون أبعادها هذه فى مجموعها كأبعاد طنينية (درجتان ونصف $2\frac{1}{2}$ تون) وهى حدود مساحة مسافة الرابعة التامة .

وهكذا تختلف الأجناس وتتنوع تبعا لتنوع توزيع المسافات المحصورة بين درجاتها ، والتى تُكسِب كل جنس صفته ونوعه وطابعه الخاص المتميز ، والأجناس فى الموسيقى العربية نوعان :

١ - أجناس خالية من مسافة ثلاثة أرباع الدرجات .
٢ - أجناس تحتوى على مسافة ثلاثة أرباع الدرجات .

ومع إتساع مجال الألحان والأغانى العربية وتطورها تدريجيا كانت الضرورة إلى الجمع بين جنسين (جنس يُمثل الجذع وجنس آخر يُمثل الفرع) من النوعيتين السابقتين متشابهان أو مختلفان ، جمعا متصلا أو منفصلا أو متداخلا ، الحصول على مساحة صوتية كبيرة ، وبهذا تشكلت المقامات الموسيقية العربية بمختلف ألوانها ، ويمكن

حصر أهم الأجناس العربية الأساسية على النحو التالى :

أولا = الأجناس الخالية من مسافة ثلاثة أرباع الدرجة

١ ـ جنس العجم ، وعليه جذوع مقامات (العجم ـ شوق أفزا ـ جهاركاه)
٢ ـ جنس نهاوند ، وعليه مقامات (نهاوند ـ بوسليك ـ فرحفزا ، يكاه)
٣ ـ عقد نوأثر ، وعليه مقامات (النوأثر ـ نكريز ـ حصار)
٤ ـ جنس كرد ، وعليه مقامات (الكرد ـ حجاز كاركرد ـ شوق طرب)
٥ ـ جنس حجاز ، وعليه (الحجاز ـ شاهناز ـ شد عربان ـ زنجران وسوزدل)

ثانيا = أجناس تحتوى على مسافة ثلاثة أرباع الدرجة

١ ـ جنس الراست ، وعليه مقامات (الراست ، سوزناك ، ماهور ، يكاه)
٢ ـ جنس بياتى ، عليه مقامات (بياتى ، حسينى ، قارجغار)
٣ ـ جنس صبا ، عليه مقام الصبا فقط .
٤ ـ جنس سيكاه ، وعليه مقام السيكاه فقط .
٥ ـ جنس هزام ، وعليه مقامى الهزام وراحة الارواح .
٦ ـ جنس العراق ، وعليه مقامى العراق والبستهنكار .

أسماء الدرجات الموسيقية فى الموسيقى العربية

وضع العرب للدرجات الموسيقية أسماء ذات اصول فارسية وتركية وعربية ، ليتعرفوا بها على الدرجات والمقامات وأصولها وتصويراتها على الطبقات المختلفة ، وذلك تسهيلا للتعرف عليها ، وعلى الألحان المبنية عليها ، سواء فى الطبقة الأصلية لها ، أو على أى درجة مصوَّرة عليها حسب طبقة كل مؤدى ، وذلك قبل أن تتوصل أوروبا إلى معرفة الأسماء المولفائية للدرجات ، والتى نعرفها الآن .

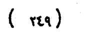
أسماء الــــدرجات العربية



أما أهم وأكثر المقامات العربية إنتشارا فى مصر والدول العربية والأكثر إستخداما فهى :

أولا = مقام الراست ومشتقاته





تابع مشتقات الراست



ثانيا = البياتى ومشتقاته



تابع البياتي ومشتقاته



ثالثا = مقام النهاوند والسلالم الصغيرة ومشتقاتها .

١- مقام نهاوند
نهاوند راست — حجاز نوى

٢- مقام نهاوند كبير
نهاوند راست — نهاوند نوى

٣- مقام نوأثر
عقد نوأثر راست — حجاز نوى

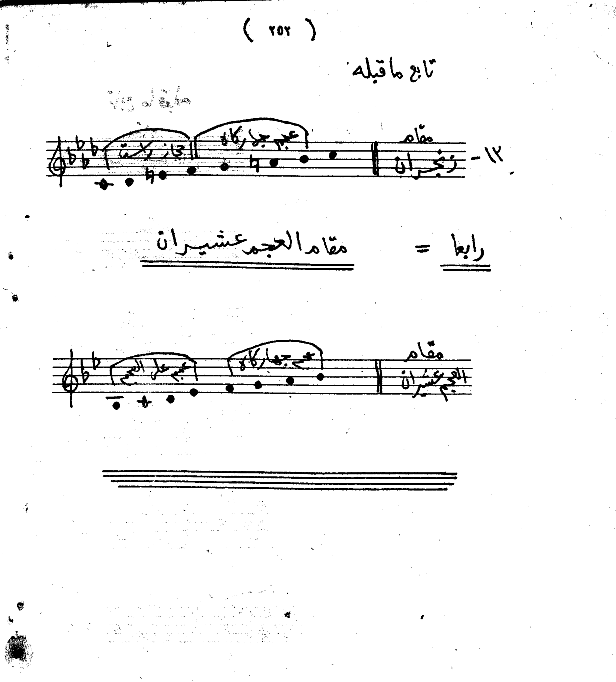
٤- مقام نكريز
عقد نكريز راست — نهاوند نوى

تابع ما قبله


٥- مقام شدعربان
٦- مقام فرحفزا
٧- مقام الكرد
٨- مقام الحجاز
٩- مقام شاهناز
١٠- مقام
١١- مقام حجازكاركرد
١٢- مقام حجازكار

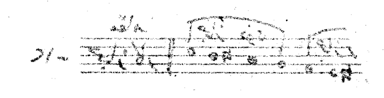
تابع ماقبله

١٢- مقام زنجران



رابعا = مقام العجم عشيران

مقام العجم عشيران



الايقاعات والدروب العـــربية

تُبنى الموسيقى العربية على أوزان موسيقية تُسمى الدروب ، والدروب بصفة عامة هى عبارة عن تتابع ضربات ايقاعيــة ، تختلـــف فيما بينها من حيث القوة والخفة ، ومن حيث الطول والقصر ، وذلك لضبط ايقاع اللحن ، والدروب تقوم على حركتان أساسيتان تسمـــى إصطلاحا ب • الدم ، التك - ويدللان بذلك على موضع القوة وموضع الضعف فى كل درب من الدروب •

الـدم : يدل على موضع النبر القوى من الدرب ، ويُوقع فى وســط الدف او الطبلة ، أى فى وسط الغشاء الجلدى الممدود ، وتدون بعلامة - نوار - أو - كروش - رأسها لأسفل •

التك : يدل على موضع النبر الضعيف من الدرب ، ويوقع على حافة الدف أو الطبلة ، أى على طرف الغشاء الجلدى ، وتُدوَّن التك بعلامة - نوار - أو - كروش - رأسها لأعلى •

ويختلف عدد - الدمات والتكات - وأطوالها من درب إلى آخر ، لتشكل فى مجموعها فصيلتين ، هما : الدروب البسيطة ، الدروب العرجاء ، وهى التى لا تنقسم داخليا إلى وحدات متساوية ، والدروب فى الموسيقى العربية كالمقامات كثيرة العدد ، ولكن سنورد هنـــا الدروب الأكثر شيوعا وإستخداما فى مصر ، وهـــى :

الـــرويك — C

الســارابانر — 3/8

سماعى دارج — 3/4

تابع الضروب

سنكين سماعى — 6/4

المصمودى الكبير — 8/4

المصمودى الصغير — C

السماعى الثقيل — 10/8

سماعى أقصاق — 10/8

دور هندى — 7/8

نواخت — 7/4

كتاكوفتى — 8/8

جورجينا — 10/8

الآلات الموسيقية الشعبية المصرية

أولا = الآلات الوترية

١ - الربابة

الربابة من أقدم آلات القوس التى عرفتها البشرية ، وهى تُصنع فى مصر من ثمرة جوز الهند كصندوق رنين (صندوق مصوِّت) ولها ذراع (ساعد) عبارة عن عمود أسطواني له فتحتان فى طرفه لتركيب المفاتيح التى تربط وتشد منها الأوتار (العصافير) كما يخترق الطرف الآخر، وفى نهايته قضيب معدنى (السَّفود) وفيها حلقة تربط فيها الأوتار التى تمر فى طريقها إلى المفاتيح على فرسة صغيرة من الخشب على سطح الرق الجلدى المصنوع من جلد الماعز ليغطى فتحة جوزة الهند المفرغة ، كما تُثقب من الجزء الأسفل لها (القاع) ، وأوتار الربابة عبارة عن وتر واحد أو اثنين ، أحدهما الوتر الأساسى الذى يتم عليه العفق وإستخراج الحركة اللحنية (القوَّال) ، والآخر وهو (الرداد) يعطى درجة صوتية ثابتة ممتدة كأرضية ، ويضبط على أساس مقام اللحن فيما يسمى Pedal note وتصنع الأوتار من شعر الخيل أو من السلك المعدنى الرفيع ٠

ويصنع القوس من عصا من الخيزران مقوسة ، ويربط فى كل من طرفيها شعر الخيل وينتهى بمقبض يمسكه العازف منه ويضغط منه ليزداد تقوس القوس وشد خيوطه بإحكام بعد دلكها بمادة القلفونية ٠

ويمسك العازف الآلة إما بوضعها على الأرض أو على فخذه

بيده اليسرى التى تتحرك أصابعها على ذراع الربابة لعفق الأوتار ، أو يضعها فى طرف جيب جلبابه ، أو مربوطة فى كتفه ، وبيده اليمنى يقوم بتحريك القوس .

والرباب لها صوت حنون متميز ذو مساحة صوتية محدودة لا يتعدى ديوان واحد ، وتعزف لمصاحبة المغنى (الشاعر) فى السيرة الشعبية ، والأغانى والمواويل والطقاطيق الشعبية ، كما يصاحبها المزمار البلدى والسلامية والأرغول أحيانا ، وتضبط الربابة على طبقة صوت المغنى ، الذى هو فى العادة عازف الربابة الأول وتصاحبة عدة ربابات تقوم بعزف أرضية اللحن ، وتسوى أوتار الربابة الثنائية الأوتار غالبا على بعد رابعة من وتر لآخر ، لهذا فالربابة آلة رخيصة يصنعها العازف لنفسه غالبا فى الدلتا والصعيد .



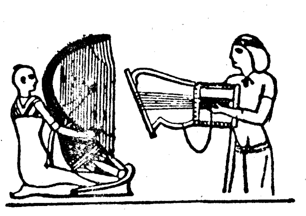
الربابة

٢ ـ الطنبـــــــورة

الطنبورة هى آلـــة مصرية صميمة تُعتبر من أكثر الآلات الموسيقيـــة قدما وأصالة فى العالم عرفها القدماء المصريون منذ سبعة آلاف عام تحت إسم الكنارة وصنعوهـــا بشكلها الذى لا يختلف كثيرا فى الشكل وفـــى التصميم عن الآلة الحالية المعروفة فى أسوان وفـــى النوبة ، وقد أخذهـــا الأشوريين والبابليـيـــن من الفراعنة وتحت نفس الاسم ، وأخذها الاغريق بنفس الشكل والتصميـــم تحت إسم الليـرة (Lire) .

والطنبورة صندوقها الصوت (القصعة) عبارة عن إنـــاء من القرع الجاف أو جوز الهند أو من طبق من الصاج المطلى ، وأوتارها الخمسة تضبط خماسيا (خمسة درجات من السلم الخماسى) وتغطى القصعـة بغشاء رقيق من الجلد المرن به فتحات رنين ، وللآلـــة ذراعان مـــن الخشب الجاف الصلب طرفاهما يدخلان من ثقبين فى الغطاء الجلدى حيث

يثبتان بشكل محكم، أما طرفاها الآخران خارج القصعة فتقابلهما من الناحية الأخرى عصا من الخشب ، يُربط طرفيها بطرفي الذراعان بخيط من أوتار عضلات الأبقار، وعلى العصا الأفقية تلك، تربط خمسة أوتار من الأمعاء أو المعدن فوق حلقات من القماش المجدول ، بحيث يمكن بتحريكها شد أو إرخاء الأوتار حسب الطلب وطريقة التسوية (الدوزان) ، وتمتد الأوتار موازية لوجه القصعة بجوار سطحها مارة على فرسة خشبية صغيرة مستطيلة على وجه القصعة ، وهي مثبتة من أسفل في حلقة معدنية صغيرة .



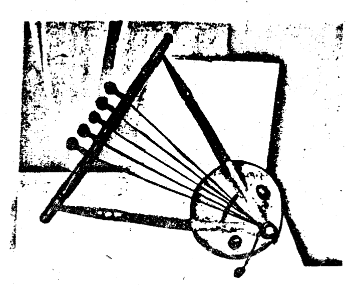
ويضع العازف الآلة على فخذه مستندة إلى صدرة واليد اليسرى ـ تطل من خلفها بحيث يكون كل أصبع من الأصابع الخمسة لليد ، تحت وتر من الأوتار الخمسة للآلة وتنبر الأوتار جميعها بقطعة من الجلد السميك بقوة ، حيث تُسمع الأوتار كلها مكتومة ، اما الوتر والصوت المراد سماعه فيُرفع عنه الأصبع ليسمع واضحا رنانا دون صوت الأوتار الأخرى التي تكتمها الأصابع ، حيث يسمع لها نوع من الصوت (المشنشن) الذي يمثل صوت الضربات الأساسية لضغوط الايقاع .

وتنتشر الطنبورة في مصر في أسوان والنوبة القديمة

والجديدة والأقصر وتستعملها قبائل البشارية والعرب ، كما تعرفها دول أفريقية مجاورة مثل السودان وأثيوبيا تحت أسماء عديدة مثل :
(الكرارة ـ الكيتارة ـ الكِسّر ـ البيزارة ... الخ .)
كما عرفتها منهم دول سواحل البحر الأحمر ، كما إنتقلت بحكم الجوار والتجارة إلى اليمن وشواطىء الساحل العمانى وسواحل دول الخليج العربى حتى البصرة فى العراق .

والطنبورة تُعتبر آلة أساسية فى مصاحبة الغناء والرقص وغالبا ما يصنعها العازف بنفسه ويُجمّلها ويزخرفها حسب هواه .

٣ ـ السمسمية



على بعد ألف كيلومتر من أسوان والنوبة الموطن الأصلى للطنبورة ، وفى منطقة قناة السويس ، وفى سيناء تنتشر آلة شعبية

أخرى منحدرة منها ، وتشبهها من حيث الشكل العام والتصميم وطريقة العزف ، هى : السمسية ، إنتقلت إلى تلك المنطقة مع العمال من النوبيين العاملين فى القناة منذ إنشائها .

ولما كانت خصائص موسيقى تلك المنطقة تقوم على السلالم الكبيرة والصغيرة والمقامات العربية ، كان لابد من تعديل طريقة التسوية للأوتار الخمسة تبعا لذلك وحسب القطعة المُغنَّاة ونوعها وعلى خمسة درجات متسلسلة من المقام أو السلم ، وإختفى بذلك أسلوب الضبط الخماسى .

وقد إحتفظت الآلة بنفس الشكل والتصميم وأسلوب وطريقة الأداء ، ما عدا بعض الاضافات الطفيفة غير الجوهرية ، التى تتمثل فى إستخدام خامات محلية أكثر تطورا وتنوعا ، تُساهم فى رفع كفاءة الآلة الصوتية مثل ، تركيب أوتار معدنية ، شد الأوتار وإرخائها بواسطة مفاتيح تشبه مفاتيح العود والكمان (ملاوى) والنبر بريشة من البلاستيك مثل ريشة الماندولين بيضاوية الشكل ، بدلا من القطعة الجلدية الجافة ، وإستخدام طبق من الصاج أو فانوس سيارة قديمة ، فى صنع الصندوق المصوت للسمسية (القصعة) .

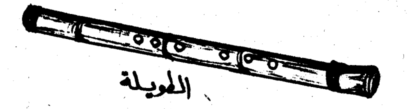
٤ - العود والكمان

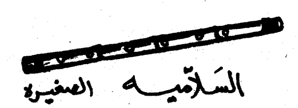
يستخدم العود والكمان ، وهى من آلات التخت العربى والفرق الموسيقية المعتادة ، كآلة شعبية فى بعض الفرق البلدية الشعبية خصوصا فى الدلتا ، لمصاحبة الغناء الشعبى فى الموالد والمناسبات الدينية والقومية ، خاصة لمصاحبة الذين تخصصوا فى أداء المدائح والمواويل والقصص الدينى أو الملحمى والتواشيح .

ثانيا ـ آلات النفخ

١ ـ السلامية (الصفارة)

هى قصبة جوفاء من الغاب مفتوحة الطرفين وتتكون من أربعة (عُقَل) وبها ستة ثقوب أمامية وثقب خلفى ، ويُمسك بها العازف مائلة قليلا نحو اليسار ، وينفخ عند حافتها لينكسر الهواء ويتذبذب داخل عمودها الهوائى ، وأصابعه فوق الثقوب تَفتحها وتُغلقها للحصول على الحركة اللحنية المطلوبة .





والسلامية يُصنع منها أحجام مختلفة تتفاوت حسب الطبقات الصوتية الحادة والغليظة ، والصغيرة منها تسمى (كَوَلّ) كما تسمى أحيانا (العُفَّاطة) ، وللسلاميات صوت هادئ شجى حنون وتصل مساحتها الصوتية إلى ديوان كامل (أوكتاف) .

٢ ـ الأرغـــــول

الأرغول آلة نفخ قديمة جدا، مصرية الأصل عرفها الفراعنة وإستخدموها منذ سبعة آلاف عام تحت إسم المزمار المزدوج ، ثم أخذها عنهم الأشوريين والاغريق تحت إسم (الأولوس) ، وهى عبارة عن قصبتان من الغاب متلاصقتان أحدهما طويلة والأخرى قصيرة (ثلثها تقريبا) والطويلة بدون ثقوب لتؤدى درجة صوتية واحدة هى القرار بالنسبة للحن الأساسى مُشكِلا أرضية Pedal note، أما القصبة القصيرة فهى ذات ست ثقوب تؤدى عليها الجمل اللحنية، كما أنه من الممكن تطويل القصبة الطويلة بإضافة قصبات أخرى صغيرة من عقلة واحدة وهى مربوطة ومعلقة بنهاية الأرغول ، لكى تزيد من غلظ الصوت بنسب خاصة لضبط القرار على الدرجة المطلوبة ٠

ويوجد من الأرغول حجمان أساسيان ، الصغير منها يتراوح طوله بين ٦٠ ـ ٨٥ سم ، والطويل يتراوح بين ١٨٠ ـ ٢٥٠ سم

ويتكون الأرغول من عدة أجزاء أساسية هى :

البلابل = وهى الرِيَش التى تتذبذب داخل فم العازف ، وهى عبارة عن عقلة واحدة صغيرة من الغاب مقفلة من أعلاها وتُشْرَط من أحد جوانبها لكى يتذبذب الجزء المشروط وينتقل الصوت إلى بقية الأجزاء لتكبيره ، وهى تدخل من الجهة الأخرى فى الجزء التالى وهو (الرُكّب) ٠

الرُكَب = وهى عقلة أطول قليلا وأغلظ لكى تدخل فيها البلابل ، وهى تدخل بدورها لتركب فى الجزء الأساسى للأرغول وهو (البَدّال)

الصغير أو (الزنان) أى القصبة الطويلة •

البدّال = وهى القصبة القصيرة ذات الستة ثقوب والتى تختص بالحركة اللحنية وأداء الجمل الموسيقية الميلودية •

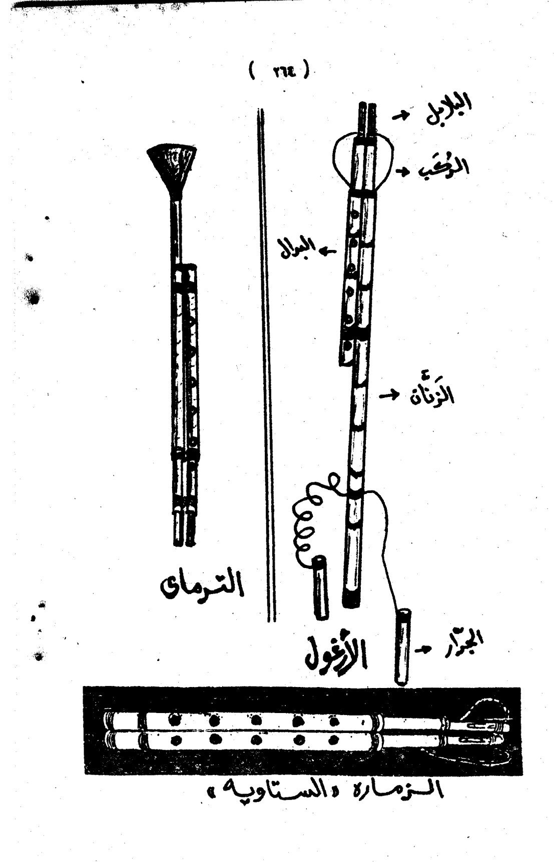
الزنّان = وهى القصبة الطويلة ذات الصوت الثابت وفى نهايتها تُعلّق مجموعة من قصبات التطويل المنفصلة المسمّاة (الجرارات) لزيادة طول الزنان لتغيير درجة قرار اللحن •

ويحمل العازف الأرغول الكبير الحجم (عن آلات النفخ من النوعيات الأخرى) مائلا إلى أسفل ، واضعا البلابل (الريش) فى فمه بالكامل ، مستخدما أصابع يده اليمنى لأداء اللحن الأساسى على البدّال، والأرغول له صوت متوسط القوة مساحته الصوتية حوالى ديوان واحد، ويُربط الأرغول ويُجمّل بواسطة خيوط قوية ملفوفة حوله بشكل زخرفى •

٣ ـ الطورماى (الترماى)

هو نوع من الأرغول الصغير الحجم، الذى تنتهى قصبته الطويلة (الزنّان) بقمع من الصفيح على شكل (طنبوشة) ، وطوله حوالى ٤٠ ـ ٦٠ سم ، وينتشر فى الواحات والوادى الجديد ومطروح ويوجد منه نوع له ثلاثة قصبات متساوية الطول إثنتان منها ثابتة والثالثة للحركة اللحنية، ويسمى (الشُبُك) وآخر من قصبتان فقط متساويتى الطول يسمى (القُرمة) •

والطورماى آلة أساسية لمصاحبة الغناء والرقصات فى الحفلات وجلسات السمر البدوية ، لما له من صوت حاد نسبيا •



الزمارة «الستاويه»

٤ ـ الزمـــــارة (الســـتاوية)

الستاوية زمارة صغيرة تشبه الأرغول الصغير، ولكنهـــا تختلف عنه وعن النوعيات الأخرى المشابهة فى أن القصبتان متساويتى الطول ، وكل منها لها خمسة أو ستة من الثقوب.

وتتكون الستاوية من ثلاثة أجزاء هى : البلبيل ، الرُكبَة والبدّالان ، ويتراوح طولها بين ٢٥ ـ ٣٠ سم ، وتربط القصبتان معا بخيوط قوية رفيعة ، وتضبطان معا على درجة صوتية واحدة لتُنتِجا معا صوتا قويا مضاعفا حادا نسبيا ، وتصل مساحتها الصوتية إلى حوالى ديوان كامل.

٥ ـ المـزمار البلـــدي

المزمار آلة نفخ قديمة جدا ذات ريشة مزدوجة متطورت حديثا إلى آلة ـ الأوبوا ـ الأوركسترالية ، وهى تُصنع من أنبوبـــة خشبية أسطوانية تنتهى بقمع مخروطى الشكل ، وعليها سبعة ثقوب ، واحد منها من الخلف (أسفل) ويوجد منها عدة نوعيات تختلف فقـــط من حيث الطول وهـى :

الســبس = وهى أصغرها حجما وطوله يتراوح بين ٣٠ ـ ٣٥ سم، وهى تعتبر (الرئيس) فى مجموعة أو فرقة المزمار البلدى ، بينما بقية المجموعة تقوم بالردود ويظل البعض ثابتـــا على درجة صوتية واحدة هى أساس مقام القطعة المعزوفة.

الشلبية = وهى الحجم الأوسط ويسمى بالمزمار الصعيدى ، ويتـــراوح

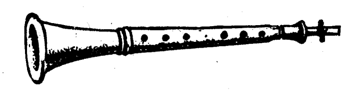
طوله بين ٣٨ ـ ٤٢ سم .

التلت = وهى أكبرها حجما ، ويتراوح طولها بين ٥٨ ـ ٦٢ سم ويسمى أحيانا (الزمر البلدى) .

ويتركب المزمار البلدى بأنواعه من :

١ ـ الريشة أو البلبل وتسمى أيضا ـ القشاية ـ وهى عبارة عن شريحتين صغيرتين من الغاب الأخضر متلاصقتان ومربوطتان معا وتثبتان فى الفتحة الضيقة لجسم الآلة (المطعم) من خلال قطعة مستديرة مثل القرش تستند إليها شفتا العازف .

٢ ـ المطعم وهى الانبوبة التى تُشكل الجسم الرئيسى للآلة حيث تتسع فوهتها بالتدريج فى إتجاه الطرف السفلى وعليها سبعة ثقوب ، وفى نهايتها تتسع على شكل قمع مخروطى ، قطر فوهته حوالى ١٢ سم .



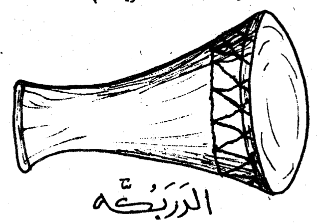
وتشكل مجموعة المزامير مع النقارة والطبل البلدى ، فرقة موسيقية تصاحب رقصات التحطيب والخيل وزفة العرائس والراقصات (العوالم) ، والمزمار لها صوت قوى واضح صداح يُعزف فى الهواء الطلق ، ومساحتها الصوتية تصل إلى ديوان كامل ، وتنتشر فى كل أنحاء مصر تقريبا .

ثالثا = آلات الطـــــرق

١ - الـــدُرَبُـــكة

هى الطبلة، وهى أكثر آلات الطرق ذات الرق الجلدى الواحد إنتشارا فى مصر، ويُصنع جسمها من الفخار على شكل إسطوانة واسعة الفوهة ناحية الرق الذى يصنع من جلد الماعز أو من جلد السمك الكبير ، حيث يلصق على حافتها بالغراء مع الشد بخيط رفيع على الجزء الأسفل من الاطار ، ويُضبط صوتها وتُشد جيدا بالتسخين ، أو دَلك الجلد بقطعة من الصوف ، وبالطبع ليس لها من درجة صوتية محددة .

ويستعمل العازف الدربكة مستندة إلى ركبته فى وضع مستعرض أو معلقة بين الكتف والصدر بحزام ، وينقر عليها بأصابع اليدين معا ، وهى تعتبر آلة أساسية فى الفرق الموسيقية الشعبية بمختلف نوعياتها ، وبمصاحبة الرقص وفى التخت العربى التقليدى ، والفرق الموسيقية الشرقية بمختلف تكويناتها .



الدربكه

الحجم الصغير من الدَرَبكَة يُسمى (الطبلة) وهو لغير المحترفين ، والحجم المتوسط من الدربكة يكون طول إسطوانته حوالى ٤٠ سم وقطر فوهته حوالى ٢٠ سم ، أما الحجم الكبير منها ويسمى (الدُهُلة) فيصل طوله إلى حوالى ضعف الأحجام السابقة .

وتصدر تلك الآلات الايقاعية درجتين صوتيتين الأولى وهى (الدُمّ) بالدق باليد فى وسط دائرة الرق ، أما الثانية وهى (التَك) فتصدر بالدق بجوار حافة الطبلة وهى الدرجة الأحد ، أما العازف الماهر فيستطيع أن يَستخرج منها بمساعدة اليد اليسرى عددا من الدرجات المختلفة بإختلاف مكان الدق مع - كتم - جزء منها .

وللآلة صوت قوى بقدر قوة الدق على الرق الجلدى بأصابع اليد ، ويمكن إصدار نغمات رقيقة أو قوية حسب مهارة العازف ، وحسب كفاءته الفنية وحساسيته .

٢ - الـــــرق وهى آلة طرق ذات رق واحد من الجلد أيضا مشدود على إطار من الخشب دائرى الشكل وملصوق بالغراء ، وقد تُستخدم خيوط تمر من ثقوب فى الاطار لزيادة قوة الشد ، ويتراوح قطر (الرق) بين ٢٣ - ٢٥ سم ، ومركب فى إطاره أربعة أو خمسة من الأزواج المستديرة من الصاجات النحّاسية ، يُنقَر عليها العازف بأصبعه كنوع من الزخرفة الايقاعية ، وهو يُستخدم أيضا فى مصاحبة الأغانى الشعبية والرقصات والمداحين والشعراء الجوالين ، وفرق الانشاد الدينى ، والفرق الموسيقية المعاصرة بمختلف نوعياتها .

٣ - **الدُّفّ** الدف يُشبه (الرِق) تماما من حيث الشكل العام إلا أنه أكبر حجما ، ويماثل الدف الأوروبى فى الحجم حيث يصل قطره إلى حوالى ٤٠ سم ، ويسمى أيضا (المَزهَر) .

٤ - **الطار (التار)** وهو نوع من الدفوف ذات الرق الجلدى الواحد، إلا أنه خالى من الصنوج ، ويستعمل بكثرة فى مصاحبة الأغانى والرقصات خصوصا فى أسوان والنوبة والصعيد، ولكنه يستخدم أيضا فى حلقات الذكر والأغانى الدينية فى الدلتا .

والطار كبير الحجم ويصل قطرة إلى ٤٠ سم ، ويعرف أيضا باسم (البَندير) ، وتلك الآلات كلها يدق عليها باليد اليمنى بينما تُمسك بها اليد اليسرى ، التى قد تشترك أطراف أصابعها فى الزخرفة اللحنية الايقاعية .

٥ - **النقرزان (النقارة)** النقرزان من الطبول ذات الرق الواحد المشدود على وعاء (قصعة) من النحاس فوهتها قطرها يصل إلى ٢٦ سم وعمق حوالى ١٤ سم ، والرق مشدود عليها بواسطة مسامير معدنية على طوق حول الفوهة ، وللنقرزان عصاتان رفيعتان من الخشب يتم بهما الدق على الرق الجلدى لها .

وقد يوضع النقرزان على حمّالة أمام العازف، وقد يوضع زوج منها معا أحدهما أكبر من الآخر ، وقد تتدلى واحدة منها من عنق العازف بحزام لكى يكون ملاصقا لصدر العازف .

ومن - النقرزان - أحجام كبيرة يصل قطرها إلى

٧٥ سم ، ويوضع منها زوج فوق ظهر الجمال أو الخيول في الحفلات ، والمواكب القومية والدينية ، وهي تعرف بـ (طبل الجمال) .

وللنقرزان صوت رفيع في الآلات الصغيرة (النقارة) وقوية هادرة للأحجام الكبيرة ، وهي ترتبط بالأفراح والمواكب والحفلات العامة في الأماكن المفتوحة ، كما تستخدمها القبائل النوبية وكذا القبائل البدوية .



٦١ - الطبلة البـــاز وهي تشبه النقارة إلا أنها صغيرة الحجم ، وإناؤها قطره حوالي ١٥ سم ، وعمقها ٥ سم فقط ، ويشد عليها رق من الجلد المرن ، ويوجد أسفل صندوقها المصوت النحاسي مقبض لكي يمكن مسكها باليد اليسرى ، ولها مضرب من الجلد السميك

طوله حوالى ٢٠ سم ٠

وطبلة ـ الباز ـ قوية الصوت رنانة ويستعملها المسحراتى فى رمضان لايقاظ الناس للسحور ، إلى جانب إستخدامها أحيانا فى حضرات الذكر والحفلات والمناسبات الدينية ، وقد يستخدم منها زوج، أحدها أصغر من الأخرى ، وتنتشر فى كل أنحاء مصر ٠

٧ ـ **الطبل البلدى** وهو يسمى أيضا الطبل الكبير ، وهو عبارة عن إطار خشبى عريض على شكل إسطوانة قطرها حوالى ٥٠ سم ، ويشد على وجهيها رقان من الجلد الرقيق ، ويشد عليها حلقة خشبية أو من المعدن ، وتشد الحلقتان إلى بعض معامع الرق بواسطة حبال قوية ، ويضرب عليها بعصاتين احدهما غليظة من الجهة العليا أو اليمنى ، وهى تسمى (الزُخمة) والناحية الأخرى السفلى أو اليسرى يضرب عليها بعصا طويلة من قشر الخيزران تسمى (الِشبر) والزُخمة للضربات ذات الضغوط الأساسية والوحدات الايقاعية الأصلية ، أما الصغرى فهى لأجل الزخرفة الايقاعية ٠

ويربط الطبل الكبير ليتدلى من كتف العازف الأيسر بحزام عريض ، وهو يعتبر آلة أساسية لمصاحبة فرق المزمار البلدى والرقص خصوصا رقصات التحطيب ورقص الخيل وزفة العرايس فى الأرياف والصعيد والأحياء الشعبية فى المدن ٠

رابعا = آلات الطرق ذاتية التصويت

وهى الآلات التى لا يوجد لها صندوق مُصوِّت يتم من خلاله

تكبير الصوت وتضخيمه ، بل يكون جسم الأداء هو نفسه صندوقها المصوت مثل : الصاجات ، الكاسات ، الملاعق والأكواب .. الخ .

١ - الصاجات

توجد من الصاجات أحجام مختلفة أهمها تلك التى تستخدمها الراقصات ، وهى تصنع من النحاس عادة على شكل دائرة مقعرة يتراوح قطرها بين ٣ - ٦ سم ، وتستخدم مزدوجة ، حيث يثبت كل زوج منها فى الأصبعين الوسطى والابهام فى كل من اليدين ، وتثبت بواسطة أربطة تمر فى وسطها .

وتوجد نوعية من الصاجات قطرها حوالى ١٥ سم ، ويستخدم الباعة الجائلون زوج منه وخاصة باعة العرقسوس ، وأكبر أنواع الصاجات تسمى (الطورة أو التورة) وتستخدمها الجماعات الصوفية فى حلقات الذكر والاحتفالات الدينية ، كما تستخدم الكنيسة القبطية زوجا يماثل تلك النوعية تسمى (الناقوس) لمصاحبة التراتيل مع آلات المثلث .

ب - الكأس

وهى صاجات واسعة مستديرة لها حافة عريضة ، ومقعرة من الوسط ومنها عدة أحجام يتراوح قطرها بين ٣٠ - ٤٠ سم ولها من الوسط ثقب يثبت به رباط تمسك منه ، وتستعمل مزدوجة فى كل يد واحدة وتقرع ببعضها ، وتستخدم فى الموالد والاحتفالات الدينية والوطنية ، بجانب إستخدامها فى الفرق النحاسية والعسكرية .

ج - الملاعق

تستخدم الملاعق كأداة إيقاعية تصاحب آلة السمسمية البورسعيدية ، وتمسك كل يد بزوج من الملاعق فى كل يده على

شكل الطريقة التى تستعمل بها آلة الكاستانييت الأوروبيــة .

د ـ **الأكواب والزجاجات** في جلسات السمر والحفلات الشعبية خاصة يُضرَب بمفتاح أو بملعقة أو مدية على أو بين الأكواب والزجاجات ، محدثة صوتا رنانا متميزا .

هـ ـ **التصفيق** يعد التصفيق باليدين أحد الوسائل البسيطة والهامة كأداة للمصاحبة الايقاعية ، وتصفق كل يد بالأخرى ، ويكون التصفيـق خفيفا أوقويا ، ويقوم المشاهدون والمشاركون فى الجلسة الشعبيـــة بالتصفيق والغناء بشكل جماعى وهم الكورس المردد غالبا .

الفصل الخامس

التراث الشعبي المصرى

الفـــلكلـــــور

التراث الشعبـــــى المصـــــرى

منذ أن خلق الله الكون والحياة ، ومنذ أن وجد الإنسان على الأرض ، وبدأ يدرك ويحس ما حوله من مظاهر طبيعية – صار يحاول تقليد تلك المظاهر بشتى الوسائل والصور المتاحة على حسب إمكاناته البسيطة ، ومع مرور الوقت وتطور حياة الإنسان إلى ما هو أبعد من البدائية – وصل إلى المرحلة التى يمكن أن نعتبره فيها مبدعاً ومبتكراً لما يمكن أن نسميه نحن الآن (بالفنون) ، وذلك دون أن يدرى أو يدرك القيمة الفنية لما يبدعه ؛ فقد كانت بالنسبة له مجرد تعبير عن حاجة اجتماعية أو نوعاً من الطقوس التى ترتبط بوظيفة معينة ؛ حتى وصلت تلك الفنون إلى المرحلة التى بدأت تنقسم إلى نوعين واضحين هما :

نوع بدائى ، ونوع آخر أكثر تقدماً وتطوراً ، وهذا النوع الأخير بدأت تظهر له طبقة من البشر ، يمتهنونه ويصبح حرفتهم ، وعلى أيديهم تحدد لكل فن من هذه الفنون (ومنها الموسيقى والغناء) طابع خاص ، وأصول وتقاليد وقواعد تتطور مع تطور الإنسان نفسه وإمكاناته وقدراته ، على حين ظل النوع الأول بسيطاً خالصاً ، يؤديه الإنسان العادى وبشكل جماعى يتسم بالتلقائية ، وذلك كلما دعت الحاجة إلى

ممارسته ، يتوارثونه من جيل إلى جيل ، محافظين على بقائه على حاله بعيداً عن تدخل طبقة المحترفين وبعيداً عن التأثيرات الحضارية والأجنبية المختلفة حاملاً بذلك تقاليد كل شعب وطابعه على حدة يطوّره ويعدله بما يناسبه دون مساس بهيكله العام ، ولذلك فإن هذا النوع يرتبط بخصائص وسمات معينة محددة . وهذا النوع الأخير من الممارسة والإبداع الفني قد اصطلح عليه الآن بالتراث (الشعبي أو الفلكلور)

وكلمة الفلكلور Folklore مصطلح علمى عالمى ، وتعبير في اللغات الأوربية ثم العربية وترجمته حرفيًّا (معرفة – أو حكمة الشعب) وقد عرّبه المجمع اللغوى المصرى إلى (المأثورات الشعبية) أو التراث الشعبي .

وسيكون هذا النوع هو موضوعنا الذى سنحاول أن نستوضحه وخصوصاً بعد أن شاعت التسميات والتعبيرات الخاطئة فى هذا الشأن ، كما أنَّ هناك لَبْساً شديداً بين تلك المفاهيم والتعبيرات وخاصة بين بعض المجتهدين من غير المتخصصين فى أجهزة الإعلام المختلفة والتى لا توضح أو تحدد مفهوم كل مصطلح ، ولا تستند إلى الأسس العلمية فى عصر تشتد فيه الحاجة إلى العلم والتخصص بعيداً عن الاجتهاد والتخمين .

لذلك يجدر بنا أن نوضح الفرق بين الأغنية الشعبية والأغنية الفلكلورية ، ثم نتحدث عن الخصائص العامة للفلكلور الموسيقى بشكل عام ، ثم الفلكلور المصرى بشكل خاص ، وخصائصه وسماته المتميزة . وجغرافية مصر الفلكلورية ، ثم نتعرض له من الناحية الوظيفية ونوعياته المختلفة .

وإن كانت بعض الدول تتباهى بغزارة ألوان موسيقاها وأغانيها الشعبية والفلكلورية وكثرتها وتنوعها فإننا نستطيع أن نؤكد أنه ليس فى العالم كله شعب لديه هذا الثراء والتنوع المتباين . والنضج الموسيقى والغنائى كما لدينا نحن فى مصر ، وذلك برغم القصور الشديد فى العناية والاهتمام بهذا التراث الفنى والحضارى المصرى ، بجمعه وتسجيله وتدوينه وتحليله ودراسته ، والاحتفاظ به كوثائق حضارية وتاريخية وفنية .

ومع كل يوم يمر نفقد فيه بوفاة أحد حفظة هذا التراث وإلى الأبد — جزءاً لا يمكن تعويضه وخصوصاً أن الجيل الجديد أصبح لا يهتم بذلك ، فقد انساق وراء الألوان والتيارات والموضات الحديثة والمستوردة من الموسيقى والغناء بدلاً من الاعتزاز بتراثه وأغانيه القومية ! كما ساهمت أجهزة الإعلام والنشر والثقافة فى مساعدته على ذلك ، ولم تعمل كما يجب على الاستفادة والاستعانة بتراثنا وكنوزنا الفنية التى يشهد بها العالم ، والتى ستظل حتى نهاية العالم علامة واضحة على طريق الإبداع الفنى ، والعبقرية الإنسانية المبتكرة والخلاقة .

* * * *

الأغنية الشعبية والأغنية الفلكلورية

يرمز اصطلاح الأغنية أو الموسيقى الشعبية بمفهومه العام (والذى لم يتحدد بعد حتى الآن فى البلاد العربية) إلى تلك الأغانى التى ترتبط بالشعب ، والتى تنتشر وتشيع بين الطبقات الشعبية من ذوى الثقافة المتوسطة والبسيطة . أو الطبقات التى هى أدنى ثقافة . أو بمقياس آخر ، بين ما يصطلح عليه بالعامة من ساكنى الأحياء الشعبية بالمدن ، هذا من جهة . ومن جهة أخرى وبين الفلاحين فى الدلتا والصعيد ، والنوبيين وسكان الصحارى من البدو فى الواحات أو الرحل منهم فى الصحراء الغربية ومطروح ، والصحراء الشرقية وسيناء ، علاوة على العمال والصيادين وعمال البحر الأبيض والأحمر ومنطقة القناة .

والمجموعة الأولى وهم ساكنو الأحياء الشعبية فى المدن قد أثر فيهم إلى حد كبير ما فى المدينة من إمكانات التثقيف والتنوير التى يسرتها وسهلتها وسائل الإعلام المختلفة ، بتأثيراتها الواضحة والسريعة وبإمكاناتها الفنية والتكنولوجية ذات التأثير المباشر والمستمر ، مما يتضح الآن من تركهم لبعض العادات والتقاليد والممارسات الشعبية الأصيلة جرياً وراء مظاهر الحضارة الحديثة المادية .

أما المجموعة الأخرى فقد استطاعت هى الأخرى برغم بعض التطورات والتغييرات الطفيفة أن تظل محتفظة بخصائصها وعاداتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية وفنونها ؛ ولذلك فهم يمثلون بالنسبة لعلماء الدراسات الإنسانية Anthropology وبخاصة الفلكلوريون– الركيزة الأولى التى تعتمد عليها دراساتهم ، نظراً لاحتفاظهم حتى الآن بالكنوز الفكرية والفنية والقيم التى أوصلوها إلينا من الأجداد القدامى حاملة لنا تجاربهم وثقافتهم وخبراتهم التى مازالت تمثل للعالم أعظم تراث حضارى إنسانى ، وذلك برغم التطورات والمتغيرات الحديثة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، ولهذا فإن العلماء والباحثين يحاولون بجمعهم لهذا التراث وتدوينه وتحليله وكشف أسراره – الخروج منه بالنتائج التى تساهم فى تركيز وتأصيل قيمنا وأفكارنا وفنوننا بما تحمله من طابع خاص ومتميز.

والملاحظ أنه كما احتفظ الفلاح والعامل المصرى بأدواته وآلاته الزراعية القديمة وأسلوب استعمالها منذ آلاف السنين حتى الآن دون تغيير ، فإنه قد احتفظ أيضاً بآلات أجداده الموسيقية الفرعونية حتى الآن ، بشكلها وتصميمها والمادة المصنعة منها نفسها وعدد أوتارها وثقوبها نفسها حتى فى أسلوب استعمالها وضبطها مثل الطمبورة (السمسمية) والناى والأرغول والدفوف . . إلخ . وهذا يؤكد أن جزءاً من مأثوراتنا وعاداتنا وتقاليدنا وفنوننا الشعبية وأيضاً موسيقانا يعتبر تراثاً متوارثاً قديماً جداً

مما سبق يتضح أن مصطلح الأغنية الشعبية المنتشر عندنا بلا تحديد، يعبر عن كل أشكال وأنواع الممارسة والإبداع الموسيقى والغنائى الذى يحمل الطابع الشعبى، أو الذى يعبر عن البيئة الشعبية أو المنتشر بين الطبقات الشعبية، أو تلك الأغنيات التى يؤديها فنانون محترفون نابعون أو آتون من الوسط الشعبى، ويمثل الفن مصدر رزق لهم، كما تطلق أيضاً على الأغانى التى ألفها ولحنها وغنّاها فنانون محترفون ليسوا من الطبقة الشعبية، ولا ينتمون إليها، ولكنها أغانٍ ذات نص يحمل الطابع الشعبى أو تدور حول موضوع يتصف بالشعبية، كما أنها لحنت بشكل يحمل الخصائص التى تتسم بها الأغنية الشعبية من البساطة والسلاسة، وذلك مثل الأغانى التى تخرجها يومياً وسائل الإعلام والنشر المختلفة.

وفى الوقت نفسه هناك نوع أو شكل ثالث من الأغنية الشعبية أيضاً، وهى الأغنية التى يؤلفها ويلحنها ويرددها الشعب نفسه، ولا ترتبط بمبدع معين، كما تتناقلها الذاكرة الشعبية من جيل لجيل شفهيا دون حاجة لتدوين أو تسجيل، وهم يغنونها غالباً بشكل جماعى أو انفرادى، وذلك بغرض التسلية أو الترفيه أو لأنها ترتبط بوظيفة اجتماعية معينة، أو طقوس ومناسبات محددة كأغانى العمل والأفراح والأطفال.. إلخ.

بهذا نجد أننا أمام ثلاثة أنواع متباينة تماماً من الأشكال الغنائية،

يطلق عليها جميعها تجاوزاً الأغنية الشعبية بلا تحديد للمصطلح أو لمفهوم هذا الشكل من التعبير الفنى ، ومازالت تتخبط الآراء حوله ، ولاسيما بين النقاد والمعلقين والمحررين الفنيين فى مجالات الصحافة والإعلام المختلفة الذين ليس بينهم موسيقى واحد متخصص ! أما الباحثون فى الأدب الشعبى الذين يمثلون الغالبية العظمى من الفلكلوريين فى مصر والبلاد العربية فهم يقسمون هذا النوع من الأغنيات غالباً إلى نوعين هما :

١ – أغنية إعلامية أو يومية :

وهذه يقصدون بها ذلك النوع من الأغنيات التى تنتجها يومياً وسائل الإعلام والنشر : مثل الإذاعة والتليفزيون وشركات الأسطوانات والكاسيت .. إلخ ، والتى تعبر عن صورة شعبية ويؤديها فنانون محترفون .

٢ – الأغنية الشعبية :

وهذه هى الأخرى يدور حولها الجدل ، وبعضهم يستخدم هذا الاسم أو المصطلح للدلالة على الأغنيات الدارجة المنتشرة شعبياً ، ولكنها ليست تلك التى تحمل خصائص الأغنية القديمة التراثية ، والتى تتميز بالإبداع الجمعى الشعبى . على حين يستعمل بعض آخر المصطلح نفسه (الأغنية الشعبية) للدلالة على الأغانى التراثية الموروثة : أى

(الفلكلور) . وقد يبدو أن تمسكهم بهذا الاسم ناتج عن عدم رغبتهم فى استخدام المصطلح الأجنبى Folklore المعروف فى العالم كله ؛ لذلك عربوه بالأغنية الشعبية . ولكنه فى الحقيقة لا يجانبه الصواب ؛ حيث إن الترجمة والتعريب الدقيق لمصطلح الفلكلور كما ذكرنا هى التراث الشعبى ، أما الأغنية الشعبية فهى ترجمة للمصطلح الأجنبى Popularmusic ، وشتان بين النوعين كما هو واضح ومفهوم لدى أساتذة الأدب الشعبى والفلكلور عندنا .

أما من وجهة نظر باحثى الدراسات الموسيقية Ethnomusicology وعلماء النظريات الموسيقية Musicology ، التى تعتمد على التحليل الموسيقى وأساليب البحث التطبيقى والمقارن فإن أسلوب البناء والتركيب اللحنى والمقامى والإيقاعى والحركة اللحنية وطابع وأسلوب الأداء لها الدور الأساسى فى عملية التصنيف بين تلك الأشكال الغنائية المختلفة ، والتى نوضحها ببساطة من وجهة النظر الموسيقية والتى لا تحتاج إلى خبرة موسيقية معينة لإدراكها . وذلك كالتالى . . .

النوع الأول :

وهى الأغنيات ذات الصيغة والطابع الشعبى ، والتى يؤلفها ويلحنها حديثاً فنانون محترفون ، ومنهم جامعيون أو من خريجى المعاهد الموسيقية . وهذا يبدو واضحاً بالطبع على الأسلوب الفردى والشكل والمستوى الفنى

الذي تظهر به الأغنية نصاً ولحناً وأداء . فإذا ما قدموا لنا أغنية ذات مضمون وطابع يعبر عن صورة شعبية وأحبها الناس وانتشرت بشكل ما ولفترة معينة طالت أو قصرت — نجد في النهاية أنها من النادر أن تظل متداولة دون أن تمحى من الذاكرة الشعبية ، وأن تصمد أمام سيل الإبداع والإنتاج اليومي المتجدد ، والذي يحتويها لكي تُخلي الميدان ولفترة معينة أخرى لأغنية جديدة . . وهكذا .

وقد لاحظ أنه على مدى الثلاثين سنة الماضية لا توجد أغنية واحدة من هذا النوع ظلت صامدة وباقية وحيّة في الذاكرة الشعبية حتى الآن ، ترتبط بمؤدٍّ أو مبدع معين ؛ لذلك لا يمكن أن نعتبرها من الناحية العلمية أغنية شعبية ، لأنها تفتقر لعناصر الأصالة ، ومن ثم ليست بالطبع أغنية تراثية أو مأثورة شعبية : أي فلكلورا ؛ لأنها بديهيا حديثة التأليف والتلحين وفردية الطابع ؛ إذن فهي مجرد أغنية دارجة الأسلوب ترتبط شعبيتها بفترة ذيوعها ووجودها فقط ، ولا تلبث أن تختفي تماماً إعلامياً وشعبياً ، ومنها على سبيل المثال أغنيات : (يمه القمر عالباب — تحت الشجر يا وهيبة — غاب القمر يابن عمى) ؛ لذا فنحن نقترح تصنيفها وتسميتها بالأغنية الدارجة .

النوع الثاني :

وهي الأغنيات التي يؤديها مغنٍّ شعبي حقيقي ومحترف نابع من البيئة

الشعبية وما يزال منتسبا لها ، وهو يعتمد على موهبته وإمكاناته الصوتية ، ومقدرته على الارتجال والتلوين ، وحريص على كسب المزيد من الشهرة حتى يصبح دائماً مطلوباً لإحياء الحفلات والسهرات الشعبية من أفراح ومناسبات قومية أو دينية (موالد) طالما حسّن من أدائه ، وطالما اكتسب من خبرات . وهو يؤدى الأغنية والطقطوقة والموال ، أو القصة والملحمة والسيرة أو القصيدة والتوشيح الدينى . . . إلخ .

وتلك الأنواع ترتبط بأسلوب معين من الأداء يتميز بالأصالة والصدق الشعبى ، وأصالته نابعة من بساطته وتلقائيته التى تستهوى الوسط الشعبى ، وتعبر عنه وعن آماله وأفكاره ، وكل شكل من تلك الأشكال الغنائية له طابعه الخاص وله خصائصه التى لا يمكن الخروج عليها إلا بما تفرضه النصوص المرتجلة ، أو الإيقائية وشكل الأداء وأسلوبه ونوعيته ، وذلك بما تفرضه نوعية المؤدى وشخصيته وإمكاناته وقدراته الإبداعية ، كما فى الموال والسير والقصائد ، والتى قد تؤهله لنوع معين من تلك الأنواع عن غيرها ، وأحياناً لجزء معين من النوع الواحد مثل بعض المشايخ والصيتة من شعراء ورواة السيرة والملاحم ، ومنهم من يتخصص ليصبح زناتيا أو هلالياً فقط .

وبالطبع فإن هذه الألوان الغنائية الشعبية لا يمكن اعتبارها كلها تراثاً أو مأثورات شعبية موروثة سوى فى الشكل والإطار العام لكل نوع : فالموال مثلاً كقالب شعرى وموسيقى له شكل (Form) خاص . وله

أسلوب معين فى الأداء ، ووظيفة اجتماعية محددة ، فنى هذه الحالة فقط يمكن اعتباره تراثاً حقيقياً وأثراً شعبياً . أما إذا كانت نصوصه مؤلفة خصيصاً للمؤدى ، أو مرتجلة بشكل خاص يعتمد على الموهبة الخاصة والإمكانات الصوتية والإبداعية للمؤدى ، والتى يكون قد اكتسبها أيضاً عن طريق الخبرة الذاتية التى نمت معه منذ أن بدأ يحترف هذا اللون من الغناء ، والتى يحاول دائماً أن يستفيد من خبراته هذه فى تحسين مادته وأسلوب أدائه الذى يعود عليه حينئذ بالنفع المادى والشهرة – فإن صفة الاحتراف هذه تنفى عن هذا اللون أهم خاصية يتميز بها الفلكلور بشكل عام ، وهى ألا يكون المبدع والمؤدى اللذان يمثلان طرفاً واحداً فى هذه الحالة محترفاً ، ومن هنا فإن الموال فى هذه الحالة يعتبر لوناً غنائياً شعبياً فقط ولا يمكن أن يكون من ثم فلكلوراً .

لهذا فإن الأغنيات التى يقدمها لنا هؤلاء الفنانون الشعبيون ، من أمثال (محمد طه وخضرة وبدارة وأبو دراع . . .) والتى يكون فيها اللحن للمؤدى نفسه ، يرتبط به وبأسلوبه وبلونه الخاص وطريقته فى الأداء– هذه الأغنيات يمكن أن نطلق عليها ببساطة (أغنية شعبية) لارتباطها كما أسلفنا بمادة شعبية حقيقية ومؤد وأسلوب أداء شعبى فعلاً .

النوع الثالث :

وهو الأغنية المتوارثة التى انتقلت شعبياً عبر الذاكرة الشعبية ، وهى بذلك لا ترتبط بمؤد معين ؛ بل يؤديها كل الناس كلما دعت الحاجة إلى

ذلك وفى المناسبة الخاصة بها ، وهى بذلك ترتبط بوظيفة اجتماعية محددة كما أنها الأغنية التى ليس لها مؤلف أو ملحن معروف ، بل ساهم الجميع فى تأليفها وتلحينها على مدى سنين طويلة ، حتى وصلتنا صورتها الحالية والتى ربما تتعدل أيضاً فيما بعد - وبشكل ما طالما ظلت باقية ومتداولة . وهى الأغنية التى ساهم فيها الجميع أيضاً ، كل بكلمة أو جملة أو جزء من اللحن ، أو بتعديل أو حذف أو إضافة أو ربما باستحداث نص جديد لها يواكب الحاجة أو الحالة أو المناسبة التى يراد التعبير عنها ، وربما أيضاً بلحن جديد تماماً على النص نفسه أو تعديل له ؛ حتى إنه قد يتشعب اللحن الواحد الأصلى إلى عدة ألحان أو أشكال جديدة . وهى بذلك تظل حية متجددة فى حدود الإطار العام والطابع الشعبى للمنطقة التى ينتشر بها اللحن . وهذا النوع هو بلا جدال أثر شعبى ينطبق عليه خصائص ما يصطلح عليه « بالأغنية الفلكلورية » .

وبينما يرتبط النوع الأول والثانى - السابق الإشارة إليهما - بوظيفة واحدة محددة وهى الترفيه والتسلية ، وأحياناً بالتوجيه الاجتماعى الذى يوضع فى قالب ترفيهى - نجد أن النوع الأخير يرتبط بحياة الإنسان وحاجاته ، ويواكبه من المهد إلى اللحد ، وهو يؤدى فى العادة جماعياً وبالصورة التى تفرضها الظروف والمناسبات أو الطقوس المرتبطة بها : فهناك أغانى الميلاد والسبوع والمهد وتهنين وترقيص الأطفال . ثم أغانى الختان وأغانى وألعاب الأطفال ، ثم أغنيات العمل بأنواعه المختلفة

الجماعية والفردية ، ثم أغانى الشباب والأعياد والحب والزواج والأفراح بمختلف طقوسها وخطواتها ، ثم أغانى الحجاج والعديد . ومن هذه الأنواع ما اندثر فعلاً ، ومنها ما هو الآن فى طريقه للاندثار .

وهذه الأغنيات تخرج تلقائياً عند الحاجة لها ، حاملة معها عناصر الصدق والأصالة لأنها تعبر عن مكنونات وأحاسيس الإنسان المصرى الأصيل حاملة له الخبرات والقيم الاجتماعية والفنية التى أرسلها له أجداده عبر آلاف ومئات السنين ، والتى يجب عليه أن يوصلها بدوره من ثم إلى الأجيال القادمة .

وهذا النوع هو ما تتسابق دول العالم فى سرعة جمعه وتسجيله وتدوينه وحفظه من الضياع إدراكاً منها بأن متغيرات ومتطلبات الحياة المادية والآلية الحديثة ، والتطور الحضارى المتجدد يومياً بما له من تأثير مباشر وفعّال على الإنسان المعاصر وأسلوب حياته وتصرفاته وسلوكه الاجتماعى ، والتى تنطبع مباشرة على الفكر الإنسانى ، وعلى إحباط وقتل منابع الإبداع والخلق فيه ، والتى جعلته يعتمد على الوسائل الآلية والتكنولوجية التى يسّرت له بوسائل الاتصال السريعة وأجهزة الإعلام والنشر الاطلاع على إنتاج وفكر الآخرين دون أن يبتكر أو يبدع .

كما كان لوصول الترانزستور والكاسيت إلى كل مكان وإلى كل يد ، وبأرخص التكاليف خطورة شديدة على الأوساط الشعبية التى نعتبرها المصدر الأساسى والمنبع الهام لدراسات العلوم الإنسانية وخصوصاً

الفلكلور ، وذلك لاعتمادهم الآن كليّة على الراديو والمسجلات فى تسليتهم والترفيه عنهم فى أثناء العمل أو الراحة ، واستخدامه فى أفراحهم وسهراتهم بدلاً من المغنين المحترفين حتى أنصاف المحترفين أو قيامهم أنفسهم بذلك ؛ كما أن خطورة التطور الحضارى الحديث تكمن فى أنها بدأت تطغى على القيم الإنسانية والروحية للإنسان المعاصر.

ويجدر بنا الإشارة هنا إلى أن المجتمع الشعبى فى المدن كان لمرونته فى التفاعل والتأثر بالثقافات الحديثة وقابليته لسرعة التغيير ولقربه والتصاقه بوسائل التثقيف والتنوير – معرّضاً بذلك إلى تناسى واندثار جزء هام من تراثه وخصائصه وعاداته وتقاليده بشكل قد يفقده ذلك تماماً يوماً ما . ويقطع صلته بماضيه وبثقافته وكنوز أجداده الفنية والفكرية والاجتماعية والثقافية . أما المجتمعات الريفية والبدوية فقد ظلت حتى الآن تزدهر فيها إلى حد ما بعض الأنواع من الأغنيات الفلكلورية على حين اندثرت تقريباً بعض الأنواع الأخرى .

لذلك ومع نهاية القرن التاسع عشر – بدأت تصبح الدراسات الفلكلورية موضوعاً هاماً تهتم به دول العالم المختلفة ، وخصوصاً بعد أن تقدمت دراسة العلوم الاجتماعية ، ثم أصبح الإنسان فى ذاته موضوع دراسة تهتم بتقاليده وطباعه وفنونه ، إلى جانب ذيوع الروح القومية التى تدعو إلى زيادة ارتباط الأمم بتراثها وطابعها القومى الخاص ؛ كما أصبح التراث الشعبى بمختلف أشكاله وأنواعه القولية والتشكيلية والموسيقية

مصدر الإلهام والوحى الذى ينهل منه أعلام الفكر والفنون المثقفة ، وهذا ما يبدو واضحاً فى أعمال كبار أدباء القرن العشرين فى العالم ؛ ولهذا فإنه على الأجيال الحالية أن تتنبه إلى ذلك ، وأن تكلّف الباحثين والمتخصصين الدارسين سرعة تدوين هذا التراث الحضارى العظيم ، وتحليله علمياً ودراسته بحثاً عن عناصر ومقوّمات الأصالة فيه . . التى يمكن باتباعها ودراستها الخروج منها بالنتائج التى يمكن طرحها لمن يريد الإستفادة منها

أما بالنسبة لنا نحن الموسيقيين فإنه بدراسة هذه النتائج الهامة دراسة جدية وعلمية يمكننا الاستعانة بها عند إنتاج موسيقى أو أغنيات من النوع الأول السابق الإشارة إليه ، ومن ثم يمكن أن نتوصل إلى الأغنية والموسيقى المصرية التى نبحث عنها والتى تحمل فى طياتها عناصر وسمات وطابع وخصائص الأغنية المصرية الصميمة المفقودة ، والتى لا نجد لها لوناً مميزاً أو شكلاً تُعرف به فى الوقت الذى نجحت دول كثيرة فى أن تحدد لها لوناً خاصاً بها يعرفه العالم كله من أول وهلة : كالموسيقى الهندية والصينية واليابانية والروسية واليونانية والأرمنية والإسبانية والأسكتلندية . . إلخ على سبيل المثال لا الحصر . على حين سادت عندنا الآن موضة الاستعانة بالآلة الموسيقية ، وأسلوب الأداء الغربى .

أما النوع (الثانى) وهو الأغنية الشعبية فإن الدول المتقدمة فى مضمار جمع فنونها الفلكلورية والشعبية تهتم به أيضاً وتجمعه على اعتبار أنه يمثل الآن قيماً فنية واجتماعية معاصرة ، تحمل فى طياتها عناصر الأصالة ،

الخصائص العامة للفلكلور الغنائي

تتميز الأغنية الفلكلورية بخصائص عامة أهمها :

● اعتمادها فى انتقالها من شخص لآخر ومن منطقة لأخرى ومن جيل لجيل على الشفاهية والذاكرة دون أى اعتماد على التسجيل أو التدوين الذى ربما يعطيها نصاً ولحناً وشكلاً ثابتاً محدداً ، وهو ما يُنافى أهم خصائصها وهو التغيير والتبديل والتعديل المستمر ، وهذا هو ما يضفى عليها عنصر المرونة والحيوية الذى يساعدها على أن تظل محفورة فى ذاكرة الناس ، وهى تواجه بذلك أنماط وتجارب وخبرات الحياة المتجددة .

● وتتصف الأغنية الفلكلورية بالحيوية والشيوع والانتشار ، ولذلك فهى لابد أن تكون جارية الاستعمال ومنتشرة ، وأن تؤدى وظيفتها الاجتماعية التى خلقت من أجلها تماماً ، فإذا كانت ترتبط بطقوس ومناسبات معينة ، كان لابد من تسجيلها وتحقيقها عملياً فى أثناء استخدامها ميدانياً ، ومن أفواه قائليها تأكيداً لاستمراريتها وحيويتها وذيوعها بين الطبقات الشعبية . مع الحذر من أن كل أغنية شائعة الاستعمال ودارجة الأسلوب ليست بالضرورة أغنية فلكلورية .

● ويتميز هذا النوع من الأغنيات بأن مادة الأغنية قد ظهرت لأول مرة كلحن أو نص بطريقة عفوية تلقائية ارتجالية من شخص أو عدة أشخاص ، من أجل استخدام معين وفى مناسبة معينة ، ولكنها وجدت استحساناً وقبولاً من الوسط الشعبى ، ومن ثم يكون قد اشترك فى عملية إعادة الإبداع والتعديل والتلوين والتكوين ربما عشرات أو مئات من الناس ، حتى إنه لا يمكن بالتحديد ربطها باسم مؤلف أو ملحن أو مؤد معين ، ولكن مبدعها الحقيقى والثابت هو الجماعة الشعبية كلها .

على أنه فى بعض الحالات النادرة قد يرتبط لحن ما بمؤلف معين أو ملحن معروف ، ولكن الذوق الشعبى هنا يدخل عليها ما يوافق هواه ويتفق مع ذوقه وحسه من أشكال وأنماط التعديل والتبديل والتلوين المختلفة وذلك عبر فترة زمنية قد تطول أو تقصر على حسب الظروف ؛ حتى تصل إلى شكل محدد ، وتصبح بذلك فى حكم الأغنية الشعبية ، ثم تتحول بعد فترة أخرى ومن ثم إلى أغنية فلكلورية : وعلى سبيل المثال فإن بعض ألحان الشيخ سيد درويش التى انتشرت يمكن أن نحكم عليها الآن بعد تحويرها بأنها فلكلورية برغم علمنا باسم مبدعها الأصلى ، ولكن اللحن بصورته الجديدة الشعبية لم يعد مرتبطاً به على الإطلاق .

ونستطيع بفحص التدوين الموسيقى لأغنية (سالما ياسلامة- رحنا وجينا بالسلامة) بشكليها الأصلى كما لحنه سيد درويش ، والشعبى كما هو معروف الآن- أن نبرهن على ذلك .



● ويشترط أن تكون الأغنية الفلكلورية دارجة الأسلوب وباللهجة العامية التى يستطيع أن يعبر بها أبناء الشعب عن أنفسهم ببساطة وبتلقائية ؛ لأن مجرد ظهور بعض أشكال الحرفية والفصاحة اللغوية فيها ربما يؤكد أنها من إنتاج يغلب عليه صفة الفردية والفكر المثقف . وأنها بذلك قد تخضع لبعض المقاييس الجمالية الأدبية والفنية مما يخرجها إلى مضمار الفنون المثقفة .

● ومن الواجب أن تكون الأغنية الفلكلورية مرتبطة بالناس وذات وظيفة اجتماعية معلومة إلى جانب وظيفتها الأساسية وهى الترفيه والتسلية . ولكن بشرط ألا تكون فى الوقت نفسه عملاً ساذجاً ضحلاً بدائياً ، كما أنها لابد أن تحمل فى طياتها طابع الشعب . معبرة عن عاداته وتقاليده وأخلاقياته ، ويمكن من خلال دراستها التعرف على تجاربه وخبراته ، وإمكانات الانطلاق فيه إلى مستقبل أكثر إشراقاً وازدهاراً .

● وفى الأغنية الفلكلورية تبدو ظاهرة التخصص واضحة جدًّا ،

فهى تنقسم على حسب السن والنوع وطبيعة المنطقة المنتشرة بها وإمكاناتها : فأغانى الأطفال لا يؤديها الكبار والبالغون مطلقاً ، على حين أن أغانى الأفراح لا يؤديها سوى النساء فى الدلتا ، وعلى العكس ، يؤديها الرجال غالباً فى النوبة وعند البدو ومنطقة مطروح ؛ كما أن أغانى المهد وتهنين الأطفال تؤديها منطقياً السيدات فقط . . إلخ .

هذا إلى جانب تميُّز بعض المناطق بنوعيات خاصة مثل أغنيات الصيادين والبمبوطية وعمال البحر فى السواحل . وأهازيج وحداء الإبل فى الصحارى . . . إلخ . وفى الوقت نفسه يكون شكل الأداء فى الغالب جماعياً ويستطيع الجميع أن يشاركوا فيه صغاراً وكباراً ، رجالاً ونساء مهما كانت قدرتهم الموسيقية والصوتية . وفى بعض الحالات الخاصة والنوعيات المحدودة يتحتم أن يكون الأداء فردياً مثل أغانى المهد والعمل الفردى .

● وإذا كان لكل فن من الفنون طرفان أو ثلاثة يشتركون فى إتمامه فإن فى حقل الموسيقى والأغنية مثلاً المؤلف والملحن والمؤدى ثم المستمع ، كما فى الأغانى التى يقوم بها المحترفون . ولكن قد تختصر الأطراف الثلاثة إلى اثنين فقط ، كما فى الفنون التشكيلية والتى يصبح فيها المؤلف والمؤدى واحداً . أما فى مجال الأغنية الفلكلورية فإن أهم هذه الأطراف – وهو المؤلف – يصبح معدوماً ، وفى الوقت نفسه يضيق الارتباط بين باقى الأطراف وهما المؤدى والمستمع ليصبحا أيضاً طرفاً

واحداً أى أن الكل يغنى ويشارك وهم بذلك المبدعون والمؤدون والمستمعون فى الوقت نفسه .

● ويلاحظ أيضاً وجود علاقة وثيقة وأساس بين اللحن وتركيبه ، وبين نوع الأغنية وموضوعها ووظيفتها : فنجد أنه فى أغانى العمل مثلاً يواكب اللحن حركة العمل وإيقاعه المنظم النشيط ، وعلى النقيض نجد فى أغانى المهد اللحن البطىء الهادئ الحانى مواكباً الوظيفة الأساسية لهذا النوع من الأغانى . أما فى أغانى الأفراح فالألحان مشرقة مرحة مملوءة بالحركة والحيوية فى حركة لحنية واسعة وإيقاع نشيط بهيج .

كما تتميز الأغنية الفلكلورية فى كل مكان فى العالم ببنائها اللحنى البسيط التركيب ، والسهل السلس الذى يناسب خبرة المجتمع الشعبى وموهبته وخبراته الموسيقية .

كما نجد أن الأغنية قد تتأثر بألحان أو مواد لحنية وأساليب خارجية وافدة قد تكون نابعة من مجتمع آخر نشأت فيه أصلاً ، ولكنها لا تمر دون أن يحتويها الحس الشعبى فى داخله ويعدّ لها بما يناسبه ويطوّعها على حسب هواه . وذلك هو سر وجود بعض الألحان المنقولة من مناطق إلى مناطق أخرى بعيدة عنها وربما كانت أجنبية تماماً ، أو متأثرة بها ، حيث يلاحظ وجود بعض الأغنيات غير المصرية الأصل مثل

شامى يالارنــج شامى　　يا مشقق عــلى الصوانى
قُلتلها يا حلــوة اوريني　　على صــدرك فرّجينى

قالت لى روح يا مسكينى دا صدرى بلاط حامى

ياعـــينى

(الحمراوى – كفر الشيخ)

١٩٧٣

أو أغنيات مصرية مبنية على ألحان ذات أصل أو طابع أجنبى . أو ألحان غير شعبية مثل :

عروستنا ولا فيش كده أبداً دا جمالها ياسلام ياسلام

(دمياط – ١٩٦٧)

ويلاحظ أن اللحن هنا مأخوذ ومحوّر من السلام الملكى القديم المصرى مما قد يؤكده أيضاً استخدامهم للفظ ياسلام ياسلام .

* * * *

الخصائص والسمات الأساسية
للأغنية الفلكلورية المصرية

تتميز الأغنية الفلكلورية المصرية بالبساطة والسلاسة والسهولة والعذوبة التى تنبع من أعماق الإنسان المصرى ، ومن روحه المرحة الصافية التى حباها الله به فى أرض مملوءة بالخيرات والنعم ، كل ذلك كان له تأثيره الواضح على ابن مصر منذ آلاف السنين ؛ فهو يغنى فى كل مناسبة وفى كل مكان وفى أى وقت وحيداً أو بين الآخرين ، وتلعب الأغنية دوراً هاماً فى حياته .

والأغنية المصرية تنبع بساطتها وعذوبتها وسلاستها من أسلوب تركيبها وبنائها ، حيث يدور اللحن فيها حول عدة درجات صوتية أو نغمات أو(نوتات) تبدأ من لحن مبنى على درجة واحدة : أى (مونوكورد) ، وهذا النوع من الألحان يتميز بطابعه وبقيمته الايقاعية دون اللحنية التى تعتمد بدورها على التقطيع الايقاعى العروضى للنص ، وهو بذلك يبدو إلقائياً أكثر منه غنائياً (أى منغماً) ، وهو ما اصطلح عليه بـ Recitative وهذا النوع يكثر فى أغانى العمل الجماعية وأغانى وصيحات الأفراح الإلقائية الجماعية التى تؤديها الفتيات مثل :

آه يـــا واد يـــا واعى خت الحلوة وسبت الوحشة تراعى
حـلـو يـا واد يـا مـسـكر خت الحلوة وسبت الشينة تفكّر

ويصاحب هذا النوع دائماً التصفيق بالأيدى بإيقاع منتظم واضح .

أما فى أغانى العمل فيكون الإيقاع هو حركة العمل نفسها وإيقاعها المنتظم .

وهناك أيضاً أغنيات مبنية على نغمتين أو ثلاث ، وهذه تكثر فى أغانى المهد والعديد والحجيج وأهازيج الحداء وأغانى العمل الهادئة الحرة وغير المقيدة بحركة أو إيقاع معين مثل أغانى الحصاد والرى بالشادوف والطنبور وجمع القطن . . إلخ ، وكذلك فى أغانى الأفراح وأغانى وألعاب الأطفال . وتدور فيها الألحان متسلسلة ومتدرجة صعودا وهبوطا ببساطة وسلاسة لحنية ، حتى يستطيع أن يؤديها الجميع بلا مشقة ، وهى بذلك لا تشترط فى المؤدى أن يكون متمتعاً باستعداد موسيقى معين أو حساسيةٌ فنية خاصة خلافاً للأنواع الأخرى من الأغنيات ذات الطابع الفردى .

وتتطور الأغانى لتصبح ألحانها أكثر تقدماً ، حيث تصل فى بنائها أحياناً إلى سبع أو ثمانى نغمات أو درجات : أى سلم موسيقى كامل ، كما فى أغانى الأفراح ، وهذه تعتبر قمة فى الثراء اللحنى والتطور فى حقل الأغنيات الفلكلورية .

والغالبية العظمى من الأغنيات الفلكلورية المصرية بمختلف أنواعها

مبنية على أحد المقامات العربية الرئيسية فى الموسيقى العربية وهى : البياتى والراست والعجم والنهاوند ، وذلك فى معظم أنحاء مصر ، وخصوصاً فى الدلتا والصعيد . أما النوبيون فلهم طابعهم وأسلوبهم الخاص المتميز الذى يعتمد على السلم الخماسى (كما فى الألحان السودانية) ، وتبنى أغانى البدو فى الصحراء الشرقية والغربية والواحات ومنطقة مطروح على المقامات العربية السابق ذكرها ، إلى جانب بعض خصائص الأغنية والإيقاع النوبى الذى يبدو التأثير الأفريقى عليه واضحاً .

ومن أهم مميزات الأغنية المصرية أنها جماعية الأداء — كما ذكرنا — وذلك فى غالبية أشكالها وأنواعها ، وهى بذلك تساهم فى تحقيق الترابط والتآلف بين الفرد والجماعة ، كما يبدو واضحاً فى أغانى العمل وأغانى الأطفال وأغنيات الأفراح . . إلخ .

وفى هذه الأنواع تنقسم جماعة المؤدين قسمين يتبادلان الأداء حوارياً ، وهو ما يصطلح عليه بالأسلوب الأنتيفونى Antifonie (أى تضاد الأصوات وتقابلها فى أسلوب حوارى) أو بين مجموعة وصوت منفرد (صوليست) . والمجموعة الرئيسية أو الصوليست : يقوم فى العادة بأداء اللحن الرئيسى للأغنية والكوبليهات ، على حين تقوم الجماعة الأخرى ، بترديد اللازمة فقط بعد الصوليست أو تقوم بترديد كامل لكل ما يؤديه

وقد تتقاسم المجموعتان الأداء بالتساوى بأن تقوم كل مجموعة بأداء

جزء أوكوبليه كامل ، فى حين تقوم المجموعة الأخرى – فى هذه الأثناء بالتصفيق فقط ، ثم يتبادلان الأدوار بأن تصفق المجموعة الأولى وتغنى الأخرى (كوبليه) آخر وهكذا .

وربما تكون للمجموعة الأخرى (الكورس) دور ثانوى بحت لا يخرج عن مجرد إلقاء بعض الكلمات أو الصيحات مثل (الله الله – نايلون – ياسلام – ياوله – صلى . . . إلخ) التى تكمل المعنى أو الجملة الموسيقية أو القافية ، وقد يكون ذلك أيضاً فى صورة مقاطع قصيرة ، وفى حالات أخرى يكون دورها هو المصاحبة الإيقاعية بالتصفيق مع أداء بعض المقاطع الصغيرة مثل آه – ياه – يوه – هوه – آى آى – هيه . . . إلخ) . والتى قد لا تشكل من الناحية اللغوية مفهوماً أو معنى له أهميته بالنسبة للنص ، وذلك بشكل تلقائى وفى مكان محدد هو فى الغالب نهاية الجملة الموسيقية ، أو للربط بين عبارتين صغيرتين لملء فراغ زمنى قصير بينهما . ولهذا فالحاسة الشعبية الموسيقية أوجدت تلك الصيحات البسيطة لكى تكمل بذلك البناء الموسيقى للأغنية بشكل طبيعى وتلقائى ، وبالصورة الصحيحة على حسب قواعد اللغة الموسيقية ونظرياتها حتى لا يحدث كسر فى التدفق اللحنى والإيقاعى للأغنية .

أما الأغنيات الفردية والتى نقابلها أحياناً فى بعض أغانى العمل ذات الطابع الفردى ، وخصوصاً أغانى العمل على الشادوف أو الطنبور أو النورج ، والتى يقوم بها فرد واحد ، أو أغانى الحرفيين الفردية والتى

يكون الهدف منها هو تسلية المؤدى لنفسه فى أثناء العمل ، ليبعد عنه الشعور بالتعب والإرهاق فهى على العكس تماماً تكون غالباً غير مصاحبة إيقاعياً على الإطلاق ، حيث لا ترتبط بميزان أو تشكيل إيقاعى متكرر (ضرب) كما هو معروف ، ولكن يكون الأداء حراً ارتجالياً لا يرتبط بحركة العمل أو أية حركة ثابتة ، حيث يطوّل المؤدى أو يقصّر فى الجملة الموسيقية كما يريد ، ويحدد الفراغات أو السكتات بين العبارات أو الجمل اللحنية كما يشاء على حسب مقدرته الصوتية واستعداده الجسمانى . وقد يساعده النص على ذلك ؛ ولهذا يلاحظ أن القافية المفتوحة الممدودة هى المفضلة فى الغالبية العظمى إن لم تكن كل النصوص ؛ ويكون البناء اللحنى فيه معتمداً على موهبة المؤدى وإمكاناته الموسيقية .

أما عن الإيقاع والمصاحبة الإيقاعية للأغنية المصرية الفلكلورية فإنه بحكم موقع مصر الجغرافى فى القارة الأفريقية وبحكم قربها من قلب القارة السوداء ، (الإيقاعات الأفريقية المتدفقة والواضحة والمعقدة أحياناً ، يشكّل منها الإنسان الأفريقى ألحاناً ، حيث تتنوع الآلات الإيقاعية وأشكالها وأحجامها وطبيعتها الصوتية) – يؤدى الإيقاع المصاحب فى مصر دوراً هاماً ، ويتم أداؤه بصور كثيرة . ويستطيع المصرى أو المصرية أن يستعمل أية أداة متاحة مهما كانت ، لتساعدهم على ضبط إيقاع الأغنية الذى يكون عاملاً أساسياً فى تشكيلها ، وذلك مثل أى نوع من الطبول أو الدفوف .

وإذا تعذر ذلك فيكون بالدق على علبة أو إناء أو صفيحة فارغة ، أو حلة أو طشت مقلوب أو كرسى أو ترابيزة ، وإذا تعذر ذلك يكون بالضرب على الفخذين أو بدق الأرجل بالأرض ، ويكون كل ذلك مصاحباً بالتصفيق الذى يصبح كافياً إذا تعذرت كل السبل السابقة أو إذا كانت الأغنية تؤدى وهم سائرون خلف موكب (العريس) أو العروس مثلاً .

ويتشكل الإيقاع ويتلوّن من (الدُم والتك) أى من الضغط الثقيل والخفيف (أى من الدق فى وسط الطبلة أو الدف أو الدق قرب حافتها) . ويستطيع من يتمتع بحاسة إيقاعية متوسطة أن يشكل ويلوّن ، وأن يقوم بعمل تنويعات كثيرة على إيقاع أصلى واحد .

والإيقاعات فى مصر كلها تقريباً ثنائية ، إلا فى النوبة وعند البدو ، فقد نلتقى قليلاً جدًّا والإيقاعات الثلاثية . وهذه الإيقاعات الثنائية المستخدمة فى مصر لا تخرج عما يسمى بضرب البمب أو الدويك الذى يطلق عليه شعبياً (الوحدة ونصف) ، أو ما يسمى بضرب الملفوف وتنويعاته وهذه الإيقاعات لا تخرج عن الأشكال الأصلية التالية :

واللحن الواحد يقوم على إيقاع واحد من بداية القطعة إلى نهايتها ، ونادراً ما نجد فيه بعض التنويعات التى لا تتعدى بعض التغييرات الطفيفة فى السرعة أو فى الأداء قوة أو ضعفاً . أما فى منطقة النوبة وأسوان

تغلب عليها الطابع الأفريقي ، والذى تميزها تماماً الاستخدامات الإيقاعية عن بقية مناطق مصر ، حيث الإيقاعات المعقدة والمركبة ، إلى جانب وجود (البوليرتم) أى تعدد التشكيلات الإيقاعية المسموعة فى وقت واحد . أما عند البدو فهو فى درجة متوسطة بين الإيقاع الواضح السلس السهل فى الدلتا والصعيد ، والإيقاع المعقد فى النوبة . .

وتتميز الأغنية الفلكلورية المصرية أيضاً بطابعها اللحنى المفرد : أى ذات خط لحنى واحد يعتمد على الميلودية بعيداً عن أى نوع من أنواع تعدد التصويت المعروفة التى تستخدم الأساليب الهارمونية أو الكنترابونتية التى ينتج عنها الاستماع إلى عدة أسطر لحنية مختلفة فى وقت واحد ، ولكننا فى الوقت نفسه قد نجد أنواعاً بدائية من تعدد التصويت الطبيعى والتلقائى الذى ينتج من اختلاف نوع وعمر المؤدين واختلاف طبقاتهم الصوتية ، وأنواع أخرى من تعدد التصويت بدائية تحدث دون قصد فى أثناء الأداء الجماعى وتسمى بالهارمونيات العارضة .

وهناك خاصية هامة تنفرد بها مصر بين دول العالم : تتلخص فى أنه ليست لدينا أية مصاحبة موسيقية آلية للأغانى الفلكلورية ، إنما هو مجرد أداء وإنتاج غنائى فقط يعتمد على الصوت البشرى وحده ، حيث لا نجد سوى المصاحبة الإيقاعية فقط كما ذكرنا . أما الدفوف والطبول والناى والربابة والكمانجة والعود والأرغول والسلامية والمزمار والخمسية والسمسمية . . إلخ فكلها آلات شعبية تصاحب المغنين المنفردين

والمحترفين فقط ، وفرق الطبل البلدى والمزمار والشعراء والمداحين والعوالم والغوازى . . إلخ . الذين لا نعتبرهم من الوجهة العلمية فلكلوريين ومن ثم ليس فى مصر إنتاج موسيقى آلى فلكلورى على الإطلاق يعتمد على المواطن العادى الشعبى لا على المحترفين أو أنصاف المحترفين أو الذين تعلموا العزف بأسلوب مدرسى أو أكاديمى بقصد الاحتراف لا الهواية .
ومع الأسف كانت حتى الخمسينيات من هذا القرن بقايا من هذا النوع من الأداء الموسيقى الآلى الذى كان يتمثل فى العزف على الناى والسلامية على وجه الخصوص بين الفلاحين والرعاة فى الدلتا والصعيد تذكرهم أحاديث الذكريات لمن عاصروا وأدركوا هذه الفترة من الخصب الفنى المصرى الأصيل ، وذلك حينما يتحدثون عن الراعى أو الفلاح الذى يجلس تحت ظلال النخيل أو تحت الجميزة الشهيرة وحوله أغنامه ، أو بجوار الساقية وهو يعزف على نايه الذى يصنعه بنفسه من عود (غاب) ، وذلك قبل ظهور الترانزستور الذى ساعد على قتل تلك النزعات الفنية وخصوصاً بعد أن صار فى كل مكان وفى متناول كل يد ، وانتقل استعمال هاتين الآلتين إلى طبقة المحترفين فقط من المداحين والشعراء وفرق العوالم والغوازى ، وأصبح من النادر جداً أن نقابل فلاحاً أو مواطناً عادياً يصنع لنفسه ناياً ويعزف عليه من واقع الهواية والاستمتاع الشخصى .

الإنسان المصرى والأغنية

يولد الإنسان المصرى مشغوفاً بالموسيقى والأغنية ذواقاً ومبدعاً ، يطرب لها وهى تواكبه منذ ساعة مولده حتى مماته مستمعاً وممارساً فى مختلف المناسبات الاجتماعية والقومية والدينية والتى تكون الأغنية والموسيقى فيها من أهم مظاهر تلك الاحتفالات ، أو عندما تدعو الحاجة النفسية للإنسان للتعبير عن ذاته وكيانه بالغناء منفرداً أو مع الجماعة وبشكل تلقائى فى أى وقت وأى مكان بلا تجهيز أو استعداد مسبق .

أمّا هذا التنوع والثراء فى حقل الأغنية والموسيقى فقد حتمته طبيعة ظروفنا التاريخية والجغرافية ، وكذلك التأثيرات والمتغيرات التى مرت بها مصر عبر تاريخها الطويل .

إن الآلات الموسيقية المصرية القديمة التى عثر عليها فى مقابر المصريين القدماء ، والتى نجدها الآن فى معظم متاحف العالم الكبرى - أمكن العزف عليها فعلاً ، وكذا الرسوم التى فى المعابد والمقابر - كل ذلك يؤكد أنه كان على أرض مصرً منذ أكثر من ٤٠٠٠ عام ق . م حضارة موسيقية متقدمة ناضجة جاوزت بكثير مراحل البدائية ؛ كما كانت بمصر معاهد لتعليم الغناء والعزف والرقص داخل المعابد . ولكل معبد فرقته الخاصة من الموسيقيين والمغنيين والراقصين ، وفى بداية عصر الدولة

الوسطى التى بدأت من الأسرة الثانية عشرة واكتمل السلم الخماسى الذى تميزت به الموسيقى الفرعونية بشكل عام (السلم الخماسى هو السلم الذى تبنى عليه موسيقى مناطق كثيرة من العالم ويتكون من خمس درجات موسيقية مثل الموسيقى السودانية والأفريقية عموماً والأسكتلندية والصينية واليابانية ومنطقة جنوب شرق آسيا وبعض مناطق أمريكا اللاتينية) .

كما تطور فى صناعة وتركيب الآلات الموسيقية الوترية ، وزاد عدد أوتارها وأنواعها وأحجامها مثل (الجنك) - الهارب المصرى القديم - وكذلك الكنارة (أو القيثارة وهى تشبه الطنبورة أو السمسمية تماماً فى الشكل والتصميم) ، كما زادت أيضاً ثقوب آلات الناى والصفافير دليلاً على تطورها واتساع مساحتها الصوتية .

وقبل نهاية الأسر المصرية القديمة بدأت فترة التفاعل بين مصر والدول المجاورة التى احتلتها لفترات متقطعة مثل الآشوريين والفرس ، حتى احتلها الإسكندر الأكبر عام ٣٣٢ ق . م . وهنا أعطت الحضارة المصرية القديمة الحضارة اليونانية الكثير كما أخذت منها ، وبدأت اللغة اليونانية تُصبح هى اللغة الرسمية فى مصر ، كما استخدمت المقامات الموسيقية اليونانية القديمة إلى جانب السلم الخماسى المصرى .

أما فى أعماق مصر فقد ظلت اللغة الفرعونية الهيروغليفية والموسيقى الخماسية هى السائدة فى الأوساط الشعبية ، وحين أفلت شمس الإمبراطورية اليونانية بعد أن هزمتها الجيوش الرومانية أصبحت مصر فى

عام ٣١ ق . م . ولاية رومانية . وظلت كذلك قرابة سبعة قرون انتشرت فى خلالها المسيحية فى مصر ، وأزيلت بعض المعابد الفرعونية كمعبدى إيزيس وأوزوريس ، كما حرّم أداء الصلوات بها ، ولكن لم تجد الألحان والتراتيل والأناشيد المسيحية الجديدة فى أول الأمر صدى لدى نفوس المصريين مما اضطرهم إلى السماح بالاحتفاظ بالألحان الفرعونية القديمة ، ولكن بعد أن وضعوا عليها نصوصاً جديدة باللغة القبطية ، وبذلك بدأت تنتشر فى مصر إلى جانب اللغة الفرعونية .

ولعل هذا هو أساس النظرية التى تقول : إن الموسيقى والألحان القبطية تحمل فى طياتها البقية الباقية من التراث الغنائى الفرعونى وبقايا اللغة الهيروغلوفية : كما كان التداخل بين السلم الخماسى الفرعونى والسلم السباعى القبطى الذى بدأت تظهر فيه ملامح المسافات المتوسطة أيضاً (أى أرباع الأتوان) التى ليست فى السلم الخماسى . وهذا ما يؤكده وجود هذه المسافات فى التراتيل القبطية الموروثة والتى حتى الآن فى الكنائس القبطية ، وقد أوضحت ذلك الدراسات التى قام بها باحثو الموسيقى القبطية مؤخراً .

وفى عام ٦٤١ م جاء العرب إلى مصر وانتشر فيها الإسلام ، وبدأت اللغة العربية تنتشر فى خط موازٍ لاختفاء اللغة القبطية . وقد حمل العرب معهم طابعهم وتراثهم الذى سرعان ما انتشر أيضاً ، وبذلك كان لهم تأثيرهم الكبير فى العلاقة بين الموسيقى والغناء العربى

والمصرى القبطى الفرعونى .

وتعاقبت على مصر عصور الخلافة الأموية والعباسية والفاطمية ، وفيها صارت مصر ملتقى الحضارتين الشرقية والأندلسية ، وفى دولة المعز لدين الله تألفت فى هذه الفترة موسيقية الشعب المصرى وميله الفطرى للفنون ومازال إلى الآن كثير من عاداتنا وتقاليدنا وأغانينا الشعبية والفلكلورية فى مختلف المناسبات والأعياد والأفراح والخاصة ترجع إلى ذلك العصر برغم تعاقب مئات السنين .

أما فى عصر الدولة الأيوبية فقد بدأت الفنون تضمحل لانشغالهم فى الحروب الصليبية . وفى منتصف القرن الثالث عشر وقعت مصر تحت حكم المماليك . وفى عام ١٥١٧ م وقعت تحت حكم الأتراك ، وبدأ بذلك العصر الأسود فى تاريخ مصر الفنى والثقافى ! .

ونتيجة لذلك نشأ فى مصر نوعان من الموسيقى :

موسيقى القصور ولها الطبقة الممتازة من المغنين والعازفين المحترفين الذين يخدمون فقط طبقة الحكام والولاة والأكابر بعيدين كل البعد عن الشعب الذى بدأ يغنى لنفسه محافظاً على تراثه الحقيقى وتقاليده وعاداته مبدعاً وخلاقاً فى إطارها ، وذلك حتى دخول الحملة الفرنسية مصر عام ١٧٩٨ م . وفيها حدث العكس حيث استقدم نابليون معه العلماء الفرنسيين لينهلوا من الحضارة المصرية بكل فروعها وعلومها [illegible] ومنها الموسيقى كما توضحه الدراسة الهامة التى وضعها (فيلوتو) [illegible] الموسيقى

الشعبية المصرية والتى تعد الآن من أهم المراجع التى يعتمد عليها الباحثون

وفى عام ١٨١١ م . جاء محمد على إلى الحكم ، وأدخل الموسيقى الأوربية إلى مصر ، واستقدم مدربين أجانب لتدريس الموسيقى لفرق الجيش وافتتح لذلك مدارس متخصصة ، وقد تبعه أولاده فى الخط نفسه ، حتى كان افتتاح دار الأوبرا المصرية عام ١٨٦٩ . من أهم المظاهر التى فتحت مجالاً لظهور الموسيقى الأوربية الكلاسيكية فى مصر. أما الشعب فقد كان فى واد آخر ، له موسيقاه وأغانيه التى تناسبه وتعبر عن واقعه وحياته ، وأصبحت مصر واقعة تحت الاحتلال البريطانى سنة ١٨٨٢ ، وقد كان مما أحدثه ذلك إيقاظ للروح الوطنية المصرية التى ظهرت واضحة فى ثورة ١٩١٩ م ، وصاحبتها ثورة أخرى فى حقل الأغنية المصرية ، فقد ظهرت لأول مرة الأغنية الوطنية الجماعية التى رددها الشعب فى أثناء المظاهرات ، إلى جانب ظهور الأغنية المصرية الشعبية الصميمة ، وصار الغناء بأنواعه يعتمد على منابع من الأغنيات الشعبية والفلكلورية التى أبدعها أبناء الشعب نفسه ، وقد تجلى ذلك واضحاً فى ألحان سيد درويش ومن بعده . ومع بداية ثورة ١٩٥٢ م . تأكدت وتجلت تلك الروح القومية وبدأ الاهتمام واضحًا بالموسيقى والأغنية الشعبية من خلال أجهزة الإعلام ، وإنشاء فرق الفنون الشعبية وتأسيس المركز القومى للفنون الشعبية فى أوائل الستينات

كل هذا التاريخ الطويل الحافل عبر آلاف السنين والمملوء بالمتغيرات والتقلبات والتأثيرات المتبادلة فى حياة الإنسان المصرى – قد أثر وانطبع بلا شك على النشاط والإبداع الموسيقى الغنائى ، وساهم فى تشكيل هذا التنوع والغزارة فى تراثنا الفنى الذى مازال باقياً وحياً حتى الآن برغم كل تلك الظروف ، ومازال يحمل عناصره الأصيلة والمتميزة بين دول المنطقة .

أما من الناحية الجغرافية فإنه بحكم موقع مصر الجغرافى والحضارى الهام فى شمال شرق أفريقيا ، وعند نقطة التقائها بآسيا ، وكونها إحدى دول البحر المتوسط ومجاورتها للشمال الأفريقى غرباً وقربها من عمق أفريقيا جنوباً والبحر الأحمر شرقاً – تعد هى بذلك مركزاً للعالم وهمزة الوصل بين مختلف الحضارات الأفريقية والآسيوية والأوربية . كل تلك الظروف الطبيعية أوجدت بمصر سبعة أقسام ومناطق فلكلورية نوعية ، لكل قسم أو منطقة خصائصها وطابعها ، ولها السمات الخاصة التى تتميز بها ؛ فهى تتنوع من حيث البناء الموسيقى والأدبى ، ومن حيث اللهجة والأسلوب ، كما تختلف من حيث المضمون الاجتماعى والنفسى طبقاً لعادات وتقاليد كل منطقة بما تحتمه ظروفها الطبيعية والبيئية . ولكن هذا لا يمنع وجود بعض الخصائص العامة المشتركة ، حيث نجد بعض النصوص والألحان المتشابهة والمنتشرة بين جميع تلك المناطق الفلكلورية السبع والتى تحمل فيما بينها الطابع المميز للأغنية المصرية بشكل عام .

أولاً – السواحل الشمالية :

وهى المنطقة التى تمتد من الإسكندرية إلى (أبو قير) ورشيد ودمياط ورأس البر ، وهذا الامتداد الكبير يحمل خصائص موحدة بشكل واضح ، لأن نسبة كبيرة من السكان فى هذه المناطق يعملون بالصيد ، وكعمال فى البحر والموانى وهم أكثر السكان اختلاطاً بالأجانب حيث تركز هنا أكبر نسبة من الجاليات الأجنبية وخصوصاً اليونانية والإيطالية والأرمنية ، كما أنها بحكم موقعها على الساحل الشمالى كانت أكثر المناطق التى جابهت الغزوات الأجنبية الصليبية والفرنسية والإنجليزية .

ومن الطبيعى أنها تركت تأثيرات واضحة على السكان وعلى لهجتهم ، وهذا يبدو بوضوح فى استخدامهم تعبيرات أوربية كاملة أو محرفة ، كما يغلب على نطقهم الأسلوب المقطعى الأوربى Sillabic والذى يتميز بتجزىء الكلمة إلى مقاطع صغيرة بضغوط واضحة . وهذا الأسلوب ليس فى اللغة العربية ولكنه من أسس النطق فى اللغات اللاتينية الأصل وكذلك استخدامهم لصيغة الجمع بكثرة حتى بالنسبة للشخص المفرد ودون استخدام صيغة المثنى .

أما الأغنيات فهى أكثر تطوراً وحيوية وأكثر اتساعاً وثراء فى الحركة اللحنية من بقية مناطق مصر بحكم أنهم كانوا أول وأكثر من استمع وتمرس بسماع الموسيقى الأوربية بحكم العمل والاختلاط بالجاليات الأجنبية .

أما النص واللحن فلكل منهما أهميته المستقلة ، فيتعذر أن نجد نصا يُغنى بأكثر من لحن ، أو لحناً يستخدم أكثر من نص واحد ، كما هو منتشر بوضوح فى الدلتا مثلاً . ويغلب على الأداء صفة الجماعية تحت قيادة وصوليست منفرد تنظيماً لعملية الأداء أو لحركة العمل فى أثناء التجديف أوجر الشباك أو للتسلية فى أثناء الراحة . . . إلخ

وأكثر الآلات الموسيقية الشعبية استخداماً هى الطبول الصغيرة (الدربكة – الحُق) ، وبعض أنواع الإيقاعيات المبتكرة بأبسط صورها مثل الدق بملعقتين أو بين كوبين مع المصاحبة بالتصفيق الشديد والدق على المقاعد والترابيزات ، وذلك فى جلسات السمر والسهرات الجماعية ، هذا فى الاستخدام الفلكلورى .

أما فى الاستخدام الشعبى فتنفرد هذه المنطقة أيضاً عن بقية أنحاء مصر باستخدام آلة الأكورديون والهارمونيوم الأوربى الأصل بكثرة ، مع ملاحظة أنه لا يمكن عليها عزف المقامات العربية من ذوات أرباع الأتوان ، ومن ثم نجد أنه نظراً لتلك الظروف فإن استخدام المقامات العربية المنتشرة فى بقية أنحاء مصر كالبياتى أو الراست مثلاً يبدو نادراً ، على حين يغلب وجود مقامى العجم والنهاوند (أى الماجير والمينير الغربى) ، ولكن بالطابع واستخدام الشرقى المميز (أمكن أخيراً عمل بعض التعديلات فى الأكورديون يمكنه عند الضغط على أحد المفاتيح تعديل بعض الدرجات لتخدم المقامات العربية ذات أرباع الأتوان) .

ثانياً – المناطق الشعبية فى المدن :

تتركز النسبة الكبرى من سكان مصر فى المدن مثل القاهرة وعواصم المحافظات والمدن الكبرى حيث تتركز أيضاً مراكز الثقافة والإعلام ، من مدارس ومعاهد وجامعات ومسارح ومتاحف ودور السينما إلخ . . ومن الطبيعى أن لها تأثيرها المباشر على السكان إلى جانب تأثيرات الحياة الحديثة والمادية على المواطن البسيط ولكن برغم ذلك فما زالت الأحياء الشعبية بتلك المدن تحتفظ إلى حد ما ببعض قيمها من خلال الحفاظ على بعض عاداتها وتقاليدها الشعبية :

ففى حقل الأغنية والموسيقى مازالت الأفراح الشعبية بتقاليدها وطقوسها وأغانيها تُزاول إلى حد ما بشكلها القديم ، ولكنها تعتمد بشكل أكثر مما سبق على طبقة الفنانين الشعبيين المحترفين من العوالم والمزيكا الأفرنجية ، وفى مدن الدلتا والصعيد على الطبل البلدى وشاعر الربابة ، كما انتشرت عادة استئجار المسجلات لتقوم بهذه المهمة . وبذلك أصبح المواطن الشعبى مع الأسف مرة أخرى مجرد مستمع ، وانعدم دوره كمبدع ومؤد ومشارك فى عملية الاحتفال بالمناسبات الشعبية .

والأغنية الفلكلورية الخاصة بالأوساط الشعبية بالمدن تتميز عن الأغنية المماثلة فى بقية أنحاء مصر بالحركة اللحنية الجريئة فى حيز أوسع ، يصاحبها إيقاع أكثر وضوحاً وسرعة وحيوية متأثرة بذلك وبشكل واضح

بالإنتاج الفنى الموسيقى المتطور بالمدينة حيث الوسائل المؤثرة حضارياً ، ولكن بعد تعديله إلى حد ما بما يناسب أذواقهم ويتفق مع الحس الشعبى ؛ كما تنتشر الأنواع الأخرى من الإنتاج الغنائى والموسيقى مثل الموال ، والسير والقصص الشعبية والطقاطيق والأغانى . . . إلخ .

أما فى المناسبات الدينية والموالد فنجد أيضاً القصيدة والموشح والأغنية الدينية التى قد تعتمد أحياناً على ألحان لأغانٍ معروفة ومشهورة .

ويكثر استخدام مقامات النهاوند والراست والبياتى عن المقامات الأخرى فى هذه المنطقة ، أما بالنسبة للآلات الموسيقية المصاحبة فنجد أنه كالعادة فى الأغنية الفلكلورية المصرية تكون المصاحبة أغلبها إيقاعية فقط كما سبق أن أوضحنا ، على حين أن الأغنية الشعبية تعتمد على الآلات العربية الأصيلة مثل العود والرباب والناى والسلامية ، إلى جانب آلات أخرى دخلت فى الاستخدام الشعبى مثل الكمان (أو الكمنجة) والكلارينيت والأكورديون ، إلى جانب الآلات الإيقاعية مثل الدربكة والحق والبنجز ، والرق والدفوف والصاجات .

ولكن الملاحظ أن أسلوب الأداء يغلب عليه صفة الفردية ، على حين يقل كثيراً الأداء الجماعى .

ثالثاً – مناطق أرياف الدلتا :

تتركز فى الدلتا أكبر نسبة من السكان فى مصر من حيث التقسيم

الجغرافى ، وتتركز أيضاً الثروة الصناعية والزراعية.

وبالنسبة لباحثى الدراسات الإنسانية والفلكلورية – تشكل هذه المنطقة أهمية ضخمة ، لأن سكانها من الفلاحين مازالوا حتى الآن يشكلون الدرع الواقية للتراث الفكرى والفنى المصرى ، لأنهم أيضاً كانوا أكثر سكان مصر عرضة للتأثيرات الغربية والأجنبية على فترات التاريخ المختلفة ، حيث تمركزت فيها قوات الغزوات الأجنبية . ولكن برغم ذلك : ما زال الفلاح المصرى يطرب وهو يستمع أو يؤدى الأغنيات التى رددها وطرب لها من قبله آباؤه وأجداده ؛ كما يسعده ويشجيه صوت الناى والمزمار البلدى والربابة . وتشده المواويل والقصص والسير الشعبية . وما زالت الفلاحة تغنى لأطفالها ولنفسها فى مختلف المناسبات أفراحاً وأتراحاً الأغانى الموروثة نفسها من مئات السنين.

والألحان والأغنيات مشرقة دافئة مملوءة بمعانى الرضا والإيمان والأمل فى حياة سعيدة آمنة ، وربما يكون للطقس المعتدل فى الدلتا أثرٌ فى ذلك الطابع الهادئ للأغانى بعيداً عن الإيقاعات السريعة الصاخبة ، والتى تعتمد على الميلودية الرقيقة البسيطة السهلة السلسة بعيدة عن القفزات اللحنية الواسعة أو المفاجئة ، لذلك تعد منطقة الدلتا من ناحية الكم الغنائى من أثرى مناطق مصر الفلكلورية .

والآلات الموسيقية المستخدمة فلكلورياً فى الدلتا – تقتصر فى حالات نادرة جداً على بعض نماذج العزف على الناى ، على حين توجد فقط

المصاحبة الإيقاعية بالطبول أو أية أداة يمكن أن تصدر صوتاً إيقاعياً .
أما الإيقاعات نفسها فكلها ثنائية ، ولا تخرج عن إيقاع الجب والدويك والمعروف شعبياً (بالوحدة ونصف) . أما الآلات الموسيقية الشعبية السابق ذكرها فيقتصر استخدامها على فرق المحترفين من العوالم والمداحين .

ولهجة أهالى هذه المنطقة من الفلاحين تتميز بالنطق الواضح السليم للحروف بلا قطع أو إدغام للحروف . كما تتميز نصوص الأغانى بكثرة وجود القافية المفتوحة والممدودة التى تعطى الإثراء اللحنى مجالاً وفرصة لإمكان التلوين والارتجال وإظهار موهبة المؤدى .

والنصوص تبدو سهلة بسيطة من ناحية التركيب اللغوى ولكنها برغم ذلك تحمل فى طياتها قيماً وثقافات وخبرات معينة ذات مضمون اجتماعى وتاريخى ، مستخدما لتوصيلها ببساطة الذكاء الشعبى والوسائل اللغوية مثل الجناس والطباق وأساليب البلاغة المختلفة . وبما أن الكلمة لها أهميتها بالنسبة للفلاح المصرى فإننا نجد فى هذه المنطقة نصوصاً تغنى بعدة ألحان مختلفة تماماً أو قريبة الشبه ، أو تنبع من أصل لحنى واحد ، كما قد نجد عدة ألحان أو نغمات أساسية يُغنى عليها أيضاً عدداً من النصوص المختلفة التى تتباين من منطقة لأخرى ، ومن محافظة إلى محافظة ، ومن جزء لجزء فى داخل المحافظة نفسها .

رابعاً – منطقة الصعيد :

وهى المنطقة التى ما بين الجيزة وأسوان ، وتمثل الثروة الزراعية والصناعية بها بنسبة أقل مما فى الدلتا ، ولذلك فنسبة معتدلة من السكان تعمل بالزراعة والباقون يعملون بالصناعة التى نمت فى السنوات الأخيرة ، أو بالآثار على حين تهاجر منهم نسبة ليست بالقليلة للعمل فى المدن وفى الدلتا كعمال للبناء .

وسكان الصعيد يتميزون بطابعهم الانفعالى وحساسيتهم ، ولعل طبيعة الجو الحار نسبياً عن الدلتا ، وكذلك ظروف حياتهم الصعبة وخصوصاً بين المغتربين منهم جرياً وراء لقمة العيش – قد أورثتهم هذه الروح ؛ ولهذا فإننا نجد أن غالبية القصص الشعبية والسير والملاحم التى تتغنى بمشاعر الحب والحنين والبطولة والشهامة تقع حوادثها فى هذه المنطقة مثل (حسن ونعيمة – شفيقة ومتولى إلخ) ومن ثم فإن أشهر الفنانين الشعبيين من شعراء السيرة والقصص وفنانى الموال والمداحين قد ولدوا هنا .

ومن الملاحظ أن طابعهم هذا ينصب أيضاً على لهجتهم التى تتميز بوجود ضغوط واضحة على نهاية الكلمات ، والتى تُقطع فيها أو تُقصّر الحروف الممدودة ؛ ومن ثم فهذا الأسلوب له تأثيره المباشر على الكلمة وطريقة إلقائها وأدائها غنائياً .

والألحان الصعيدية تتميز بالدفء والوضوح فى خط لحنى سلس

ذى قيمة ميلودية كبيرة ، والانتقالات اللحنية والمقامية فيها أكثر جرأة من الألحان فى الدلتا ؛ كما يغلب استخدام مقامى الراست والبياتى ، ويندر استخدام مقامى العجم والنهاوند (الماجير والمينير الغربى) . أما الإيقاع المصاحب فله أهمية كبيرة ، حيث يستخدمون الدفوف بأشكالها المختلفة وبكثرة واضحة ، والإيقاعات هنا أيضاً ثنائية ولكن الضغوط فيها أشد وضوحاً وقوة وحرارة وسرعة منها فى الدلتا . وقد نقابل أحياناً إيقاعات ثلاثية فى الأداء الآلى للمحترفين فقط .

وقد بدأت بعض أنواع الأغانى الفلكلورية فى الاختفاء والاندثار فى الدلتا مثل أغانى العديد ، وبعض أنواع أغانى العمل والسبوع والختان ، ولكنها مازالت فى الصعيد وتؤدى دورها ووظيفتها الاجتماعية ؛ كما أن للرجال دوراً واضحاً فى أداء أغنيات الأفراح فى الصعيد ، على عكس ما هو فى الدلتا إذ ليس لهم سوى صيحة واحدة فقط ، وللنساء الدور الهام والأساس فى هذا اللون .

أما أغانى عمال البناء من الصعايدة وخصوصاً من يعملون فى الدلتا والقاهرة فإنها تشكل لوناً فريداً من ناحية أسلوب الأداء الجماعى والنموذج الرائع لأغنية العمل الجماعية ، وكذلك أغنيات السهرات إلى جانب المواويل التى يحفظونها أو يرتجلونها ، والتى تتحدث عن الغربة والحنين والصبر والأمل والإيمان والشوق إلى الحبيبة أو الزوجة التى طال البعد عنها ؛ ولهذا فإن طابع الأداء الفردى يبدو فى الصعيد أكثر منه فى مناطق

مصر الأخرى . ولأنهم يعشقون الكلمة والزجل والشعر الشعبي فإن معظم الألحان هنا عبارة عن جملة لحنية رشيقة بسيطة التركيب قوية التعبير ، تتكرر عدة مرات على حسب طول النص الشعرى المملوء بالطباق والجناس والمترادفات وأساليب البلاغة اللغوية الشعبية ، والذى قد يطول أحياناً بشكل غير عادى حاملاً فى طياته معانى الشهامة والرجولة والإباء والوفاء ، وفى الوقت نفسه قد نجد ألحاناً مشهورة فى هذه المنطقة ولها عدة نصوص مختلفة متباينة الموضوعات .

خامساً – منطقة النوبة :

النوبيون هم سكان المنطقة التى تبدأ من قرب حدود السودان جنوباً حتى أسوان شمالاً ، فى قبائل وعشائر متفرقة ، وهم يتركزون الآن فى محافظة أسوان حيث هُجِّروا بعد بناء السد العالى إلى ما يسمى بالنوبة الجديدة بين الأقصر وأسوان ، بعد أن غمرت مياه بحيرة ناصر منطقتهم الأصلية ، وهم يختلفون وبقية سكان مصر ، إذ لهم طابعهم وعاداتهم وتقاليدهم ولغتهم (النوبية) غير المكتوبة والخاصة بهم ، وذلك إلى جانب اللغة العربية المصرية بلهجتهم النوبية ، كما يتميزون أيضاً ببشرتهم السمراء . وبحكم موضعهم جغرافياً كانوا أكثر اتصالاً وتأثراً بخصائص الفن والفلكلور الأفريقى ، ويبدو ذلك واضحاً فى استخدامهم السلم الخماسى ، وفى طابع وسمات فنونهم التشكيلية . أما الموسيقى الآلية لهم

فهى لا تخرج عن الدفوف (الطار بأحجامه المختلفة) علاوة على الآلة الموسيقية الوترية الفريدة لديهم ، وهى الطنبورة (تشبه السمسمية البورسعيدية وتماثل فى شكلها وتركيبها وتصنيعها البدائى آلة القيثارة أو الكنارة الفرعونية تماماً ، ولها خمسة أوتار مثلها تضبط بالأسلوب نفسه خماسياً ، وتعزف بالطريقة نفسها أيضاً) . وهى الآلة الفريدة التى تستخدم فلكلورياً وشعبياً فى مصر حيث تستخدم منفردة أو بمصاحبة الرقص والغناء .

وسكان هذه المنطقة يميلون بطبيعتهم الأفريقية إلى استخدام التركيبات اللحنية والإيقاعية المركبة : فهم يستخدمون بعض أنواع تعدد التصويت البوليفونية التلقائية البدائية ، والتى تحدث نتيجة لتنوع الطبقات الصوتية البشرية من الرجال والنساء والتى تحتمها طبيعة الأداء الجماعى . أما الإيقاعات فلها عندهم المقام الأول ، حيث نجد أن الأغانى والرقصات الفردية والجماعية تعتمد أساساً على المصاحبة الإيقاعية المركبة (البوليرتم) ، والتى تأخذ أحياناً طابع المصاحبة المطلقة بلا مساندة من أية آلات أخرى ، وبهذا تشكل الإيقاعات النوبية فى ذاتها ألحاناً ، وهذا ما لا نجده تقريباً فى بقية أنحاء مصر .

والنوبيون يستخدمون الدفوف ببراعة فائقة وفى خطوط متشابكة فى وقت واحد حيث تنفرد كل مجموعة بشكل إيقاعى معين ، وذلك دون أدنى خلل ، وفى تطابق وتآلف بديع ؛ كما أن لهم أسلوباً خاصًّا فى

استخدام التصفيق بالأيدى الذى لا يكون مجرد ضبط للوحدة الإيقاعية كما هو فى مناطق مصر الأخرى ، بل يؤدى هنا دوراً وخطاً مستقلاً يمكن اعتباره فى ذاته لحناً أو ميلودية من الإيقاعات ، هذا إلى جانب الدفوف والغناء مكونين بذلك نوعاً حقيقياً من تعدد التصويت الطبيعى والذى لا نجده بهذه الصورة الفريدة فى أى مكان فى العالم على الإطلاق .

وفى النوبة يغلب الأداء الجماعى الذى يساهم فيه جميع الموجودين بلا استثناء بالرقص أو العزف على الطنبورة والدفوف أو التصفيق والغناء بين المجموعات المتقابلة فى شكل حوارى .

وبينما تقوم المرأة فى الدلتا والصعيد بدور هام فى الأداء الغنائى الفلكلورى وخصوصاً فى أغانى الأفراح يقوم الرجال هنا بالدور الأساسى على حين يقل إلى حد كبير دور المرأة فى الإبداع والممارسة الفلكلورية والشعبية فى النوبة .

والنوبيون لهم رقصاتهم الخاصة والمحدودة من الناحية الحركية الهادئة المتئدة ، فى حين نجد الألحان والإيقاعات قوية ونشيطة . ويقوم الرجال بالرقص بشكل جماعى ، وقليلاً ما تشترك المرأة التى يبدو دورها هنا ثانوياً أيضاً . وقد تشترك راقصة أو اثنتان على الأكثر فى أداء بعض الرقصات المعينة . وهم بذلك يتشابهون والبدو وسكان محافظة مطروح .

سادساً : مناطق البدو :

وهم البدو الرحل فى الصحراء الغربية وسكان الواحات ومحافظة

مطروح والصحراء الشرقية وسيناء ، وهم يتشابهون فى لهجتهم وعاداتهم وتقاليدهم وفنونهم ، ويختلفون فيها وبقية سكان مصر ، وتتميز لهجتهم فى نطق العربية بكلمات ومعانٍ واستخدامات وتعبيرات خاصة قد يصعب أحياناً على أهالى المناطق الأخرى فهمها بوضوح من أول وهلة . وهى تعتمد على إدماج حروف الكلمات بعضها فى بعض ، والنطق السريع بطريقة مقطعية مشابهين فى ذلك كثيراً من مواطنى دول شمالى أفريقيا وخصوصاً الليبيين والتونسيين ، وهذا ما جعل العلماء يقولون إنهم يتسبون إلى أصل واحد .

والبدو هم أكثر سكان مصر بعداً عن التأثيرات الحضارية الحديثة إلى حد ما برغم وصول بعض وسائل الاتصال والإعلام الحديثة إليهم وبذلك يشكلون بالنسبة لعلماء الدراسات الأنثروبولوجية مادة هامة للدراسة .

ويلاحظ أن الرجال يقومون بالدور الأساسى فى مجال الأغنية والموسيقى والرقص ، ويتضاءل دور المرأة وخصوصاً فى الأفراح وجلسات السمر الجماعية والمناسبات الشعبية المختلفة . وقد يرجع ذلك إلى أنهم يؤثرون عدم الاختلاط بين الرجال والنساء ؛ ولذلك فمعظم رقصاتهم يقوم بها الرجال وقليلاً ما تشترك فتاة واحدة أو اثنتان على الأكثر وهن محجبات فى رقصات خاصة مثل رقصة الحجالة ، على حين أن بعض الأغنيات لا تؤدى إلا بين الحريم ، وبذلك فلا مشاركة جماعية من الجنسين فى الأداء الغنائى .

أما الإيقاع المصاحب للأغانى والرقصات فهو يتشابه إلى حد ما وخصائص الإيقاعات النوبية ، من حيث التركيب والوضوح ، ولو أنه ليس على تلك الدرجة من التعقيد كما فى النوبة . والموسيقى والأداء الآلى البحت لا وجود لهما تقريباً إلا مصاحبين للأغنيات والرقصات ولا سيما بين المحترفين ، حيث يستخدمون الطبول مثل الطبلة السيوى مع التصفيق ودق الأرجل ودق العصى بعضها ببعض ، وقليلاً ما يستعملون الخمسيّة وهى آلة نفخ من نوع المزمار.

والأداء الغنائى والرقص يؤديان بصورة جماعية ، ولأن الغناء هو الأصل والكلمة هى التى أهم – فإن كثيراً من الألحان تغنى عليها عدة نصوص فى موضوعات مختلفة وهذا ما يؤكد أصالة تلك الألحان.

والألحان نفسها تدور فى مساحة لحنية ضيقة ، وهى هادئة تتسم بالجملة الموسيقية البسيطة والقصيرة المتكررة بصورة ملحوظة ، وذلك فى تسلسل بعيد عن القفزات اللحنية الواسعة ، وتبنى على عدة أساليب منها المقامات العربية إلى جانب الأسلوب الخماسى وقبل الخماسى متشابهة جداً وإلى حد بعيد مع خصائص الفلكلور الليبى والتونسى.

والبدو والنوبيون هما الفئتان الفريدتان فى مصر كلها واللتان لهما رقصات خاصة بهما ، لها خطواتها ووظيفتها المحددة ؛ ولكن ألحانها وخطواتها محددة الحركة والسرعة . وقد تكون الأغنية المصاحبة للرقصة لها الدور الأساسى ، والرقص له الدور المكمل ، وقد يكون لكل منهما

- دور قائم بذاته ، كما أنهم قد يبدءون بالغناء ثم تبدأ الرقصة بعد ذلك .

سابعاً - منطقة قناة السويس :

وهى المنطقة التى على امتداد القناة من بورسعيد شمالاً حتى السويس جنوباً ، وهى تتشابه فى بعض خواصها الموسيقية ومنطقة النوبة ، إلى جانب بعض خصائص السواحليين ، وذلك فى امتزاج يعطيها طابعاً جديداً يخالف بقية أنحاء مصر أيضاً ، فهم لا يستعملون سوى آلة السمسمية التى تشبه الطنبورة النوبية فى شكلها وصناعتها وصوتها ، ولكنها تخالفها فى تحوّل ضبطها من السلم الخماسى إلى السلم السباعى وخصوصاً على مقامى الراست والعجم . ولعل سبب انتشار هذه الآلة فى منطقة قناة السويس بالتحديد دون مناطق مصر الأخرى يرجع إلى أن أغلبية السكان الذين استقروا فى هذه المنطقة من ذرية من عملوا فى القناة منذ شقها ، وكانوا من أصل نوبى ويعملون فى الخدمات بالمعسكرات الإنجليزية ومرافق شركة القناة حينئذ .

وبجانب السمسمية لا نجد سوى الإيقاعات مثل الطبلة (الدربكة) والطار والبنجز حالياً ، واستخدام إيقاعات مبتكرة مثل الدق بملعقة بين كوبين أو زجاجتين ، وذلك للدور الهام الذى يؤديه الإيقاع المصاحب الذى يتميز بالحيوية والقوة ، ولكنه ليس مركباً ومعقداً مثل الإيقاعات النوبية الأصلية ، ويكون مصاحباً بالتصفيق الذى يكون له دور أساسى

وخط واضح ، وقد يكون بضمّ إحدى اليدين والدق عليها باليد الأخرى أحياناً .

والأغنيات تؤدى دائماً جماعية حيث يتولى القيادة فيها صوليست منفرد ، ويتم الغناء بالتبادل بينه وبين المجموعة بشكل حوارى ، وعادة ما تقوم السمسمية بالمصاحبة اللحنية ، حيث تجرى الألحان فى عذوبة وحيوية متدفقة تضفيها روحهم المرحة فى مساحة لحنية واسعة نوعاً .

ولعل اتصالهم المباشر بالأجانب وخصوصاً الأوربيين بحكم عملهم فى هذه المنطقة التى تشكل أهم ممر ومركز عالمى للاتصال بين شتى العالم ، - جعلتهم فى السنوات الأخيرة يغيرون ضبط السمسمية من السلم الخماسى إلى السباعى ، وخصوصاً بين طبقة عمال الموانى والبمبوطية (قبل إنشاء المنطقة الحرة ببورسعيد) فى سهراتهم وجلسات السمر وفى أثناء العمل على إيقاع المجاديف .

ويلاحظ بوضوح أنه ليس للمرأة دور فى حقل الأغنية والموسيقى فى هذه المنطقة ، حيث يقوم الرجال بذلك مثل النوبيين والبدو ، ويؤدى النص هنا أيضاً دوراً هاماً حيث تتحدث أغانيهم عن الإيمان والأمل المشرق ، وعن معانى الكفاح والبطولة والرجولة نظراً لظروف هذه المنطقة التى كانت مطمعاً استعمارياً يهدف إلى احتلال المنطقة فى عدة حروب متتالية ، وكانت مسرحاً للعمليات العسكرية التى وقف فيها أبناء المنطقة برجولة وبطولة للدفاع عن أرضهم ومدنهم .

الأغنية الفلكلورية ووظيفتها الاجتماعية

إن الأغنية والموسيقى الفلكلورية تعد مقياساً من مقاييس التحقق والتعرف على حضارة وذوق وفكر ومقومات الإبداع للشعوب المختلفة. وهي صورة صادقة وحقيقية ومباشرة من صور التعبير عن المشاعر والوجدان الشعبي والجماعي ؛ لأنها تتضمن بجانب القيم الفنية والجمالية قيماً أخرى أدبية وتاريخية وفكرية وتربوية يمكن بسهولة تبينها وتتبع حلقات تطورها عبر مراحل التاريخ المختلفة . وهي تحمل أيضاً قيم تلك الشعوب الاجتماعية المتوارثة من عادات وتقاليد بما تحويه من مقومات أخلاقية وروحية وفلسفية . ومن خلال دراستها يمكن التعرف والوقوف على تجارب الشعوب العملية فى صنع حياتها طبقاً لظروفها البيئية والاقتصادية والسياسية ، وعلى أسلوب مسايرتهم ومعايشتهم للحاضر وتطلعاتهم المستقبلية ؛ لهذا فهي تعتبر بحق وثائق تاريخية وكنوزاً حضارية . هذا إلى جانب ما تحمله من قيم موسيقية من ناحية التركيب اللحني . والمقامي والإيقاعي وأسلوب معالجتها للنصوص من الناحية اللغوية .

والأغنية الفلكلورية مرتبطة بالحياة المادية والروحية للناس ؛ لأنها تتم فى داخل مجتمع وبشكل جماعي ؛ فهي بذلك لا تزال قادرة على تحقيق

وظيفتها الأساسية ، وفى مثل الظروف التى وجدت فيها ومن أجلها أصلاً . ولا تزال صمام الأمان للناس فى أوقات الشدة والضيق ، تعينهم على إنجاز الأعمال الشاقة والصعبة حيث يجدون فيها متنفساً للعواطف المكبوتة والأحاسيس والمشاعر الإنسانية المقهورة ، إلى جانب أهم وظيفة لها كوسيلة للترفيه والمرح وإشاعة البهجة والسرور ؛ كما أنها تساهم فى تحقيق غايات تعليمية وتدريبية أخلاقية وسلوكية لمساهمتها فى استيعاب واكتساب قدرات ذهنية ومتعات فنية للمؤدى والمستمع على السواء ، وهى كذلك فى ذاتها عامل مساعد هام لممارسة فنون أخرى كالرقص والتمثيل ، أو تقوم بدور المنظم والمرشد لإتمام وتحقيق غايات هامة مثل تنظيم الحركة وتوجيهها ، والربط بين الفرد والجماعة فى داخل إطار عام ؛ كما فى أغانى العمل الجماعية وألعاب الأطفال . . . إلخ .

إن الأغنية الفلكلورية فى مصر منذ الفراعنة حتى الآن تواكب حياة الإنسان المصرى من المهد إلى اللحد معبراً بها عن أفراحه وأحزانه ؛ مشاركاً بها فى مختلف المناسبات : فمنذ اللحظة الأولى لميلاد طفل مصرى تبدأ الأغنية والترنيمة تأخذ طريقها إلى أسماعه : تهنّنه وتهدهده لينام أو ليهدأ على إيقاع الأغنية الحالم الهادئ الرقيق ، ثم تؤدى له الأغنيات فى الاحتفال بمرور أسبوع علىّ مولده وسط فرحة العائلة والأبوين من خلال طقوس معينة ، ثم تأتى أغنيات المهد وترقيص وملاعبة ومداعبة الأطفال . ولا تمر عدة سنوات قليلة حتى نجد أن الطفل نفسه أصبح

مؤدياً وممارساً ومبدعاً لنوع هام من الأغنيات يؤديه وهو يلعب ويلهو مشاركاً أقرانه .

ثم تأتى مرحلة الصبا والشباب بأغنيات الأعياد والجماعات وأغانى العمل الجماعية والفردية .

وبعد ذلك تكون أغنيات الحب والزواج والأفراح بطقوسها المختلفة .

ثم الأغنيات الدينية الجماعية والفردية فى الموالد والمناسبات الدينية والقومية ، ثم أغانى الحجيج والحداد والعديد .

وعلى الجانب الآخر نجد السير والملاحم والمواويل والقصائد والقصص الشعبية ذات الصفات التراثية ، والتى لا يمكن اعتبارها كلها إلى حد ما فلكلورية .

وهذه الأنواع المتعددة والمختلفة والمتباينة تتماثل وتتشابه فى شكلها وإطارها العام فى كل أنحاء مصر ، ولكنها قد تختلف فى بعض الجزئيات بسبب اللهجة أو العادات أو التقاليد أو الطبيعة والظروف الخاصة بكل منطقة كما سبق أن أشرنا .

أغنيات الطقوس والمناسبات

١ - أغنيات السبوع :

فى اليوم السابع لميلاد الطفل ، تدعو الأسرة أقاربها والجيران

ليحتفلوا معاً بعبوع المولود ويعدون أكياس الحلوى والشموع (وقلة المولود . التى تحلى بالورود وتوضع فى الصينية التى يلقى فيها المدعوون بالنقوط من القطع المعدنية) . وفى المساء تضاء الشموع حول القلة وكل شمعة تحمل اسماً مقترحاً للمولود أو المولودة ، وفى صباح اليوم التالى تتقدم المولدة (الداية) إن وجدت ، أو جدة الطفل موكب السبوع مع الطفل الذى تحمله أمه أو إحدى سيدات العائلة وحولهم الأهل والجيران وأطفالهم وهم يرددون :

برجالاتك برجالاتك حلقـة دهب فى وداناتك

مع الدعوات الطيبة للطفل والوالدين بالصحة والسعادة وطول العمر فى جولة داخل المنزل وحولهم حملة الشموع من الأطفال ، وتقوم الداية أو الجدة برش الملح والحلوى التى يتخاطفها الجميع . وعند عودة الموكب إلى حجرة الأم تضعه الداية فى (غربال) وتهزه بعنف لكى يتنبه (ويصحصح) وحتى لا يصبح خوّافا ، على حين تدق إحدى سيدات الأسرة (الهون) فارغاً محدثة صوتاً رنانا وهى تردد بعض النصائح موجهة كلامها للطفل بأن يسمع كلام أمه وأبيه وإخوته . . إلخ . وفى الوقت نفسه يردد الأطفال والموجودون وراءها ما تقول ؛ كما يغنى الأطفال راجين أن يكبر الطفل ليصبح مثلهم وليلعب معهم . وبعد انتهاء هذا المهرجان توزع بقية الحلوى والشموع على الأطفال .

هذه المناسبة الشعبية برغم أهميتها تسهم فيها الأغنية بعدد قليل

ومحدود من الأغنيات التى تتشابه فى نصوصها ومضمونها وألحانها البسيطة فى أنحاء مصر كلها ، وقد اختفى الكثير منها فى هذه الأيام فعلا والباقى هو أيضاً فى طريقه للاندثار والنسيان ، وخصوصاً بعد أن انتشرت موضات الاحتفال بهذه المناسبة بشكل (مودرن) بعيداً عن طقوسه الأصلية وبرغم ذلك فمازال منها واحدة أو اثنتان منتشرتان .

والألحان فى هذا النوع تتميز بالبساطة الشديدة والبناء اللحنى السهل الذى يغلب عليه طابع الأداء الإلقائى ، وتنطبق عليها خصائص أغانى الأطفال البسيطة والتى لا تتطلب استعداداً موسيقياً خاصاً لأدائها ؛ ولذلك فالجميع – أطفالاً وصغاراً وكباراً – يستطيعون أداءها برغم اختلاف السن والنوع والطبقة الصوتية .

٢ – أغانى المهد وترقيص وتهنين الأطفال :

هذا النوع من الأغانى نجده فى كل مكان بالعالم وتعرفه جميع المجتمعات الإنسانية الشعبية وغير الشعبية أيضاً ؛ فهو يرتبط بوظيفة هامة إنسانية ، وله بديهياً مؤدية واحدة مفردة هى الأم خصوصاً والأخت أحياناً ، ويكون المستمع أو المتلقى الوحيد أيضاً هو الطفل ، وهى تهدهده لينام أو ليكف عن البكاء أو لمداعبته وملاعبته وترقيصه ؛ وهذا النوع ينقسم إلى نوعين أو شكلين مختلفين :

(١) أغانى المهد :

وهى تعتمد على نص ساذج قصير متكرر ويؤدى على إيقاع هادئ خفيف رقيق هو سرعة اهتزاز الطفل وهدهدته فى مهده أو بين يدى الأم ، ويلاحظ أن السرعة تأخذ البطء تدريجاً عندما يسكت الطفل ويداعب النوم جفونه . أما اللحن نفسه فهو بسيط جدًّا ولا يتعدى درجتين (نغمتين) أو ثلاثاً على الأكثر ، ليناسب وظيفة الأغنية . وقد يكون النص مجرد همهات هادئة رتيبة مثل (هو هو هوه– نينه نام– . . . إلخ) وله نماذج كثيرة منها :

نام نام وأنا أجيب لك جوزين حمام
ماتخفش ياحمام دنا بضحك ع الونو لما ينام

هـــوه

أما قالولى دا ولد أنشد ضهرى وتسندْ
أكّلونى البيض مقشرْ وعليه سمن البلدْ
أما قالولى دا غلامْ انشد ضهر أبوه وقامْ
وجابولى البيض مقشر وعليه السمن عامْ
لمّا قالوا دى بنية نوّرت البيت عليهْ
وجابولى البيض بقشره وبَدَال السمن ميهْ !

(سخا . كفر الشيخ ١٩٧٣)

(ب) أغانى ترقيص وملاعبة الأطفال :

وهى على عكس النوع الأول ، تؤدى والطفل متيقظ ويراد بها تنشيطه وملاعبته على إيقاع منتظم نشيط يواكب حركة ترقيص الطفل :

ست لها وبنت لها وقرنفلها ع العيدانى
ولها منخُل عمّال يُنخل يتدألج لولى ومرجانى
يامحتشى الدنيا بتشتى بنت المأمور راكبة الحنطور
بذمتى بحسبها انتى

(سخا – كفر الشيخ ١٩٧٣)

وهذا النوع ألحانه أيضاً قصيرة متكررة بسيطة التركيب ، وتغنى بشكل تغلب عليه الارتجالية ، كما تبدو بعض النصوص أحياناً ارتجالية أيضاً ، وذلك بسبب عدم العثور على ألحان ونصوص ثابتة محفوظة إلا بشكل قليل الآن . وربما اختفت واندثرت مع مرور الوقت ألحانها الأصلية المتوارثة .

وهذا النوع بالطبع ليست له مصاحبة إيقاعية ، ولكن حركة ترقيص الطفل هى التى تشكل فى ذاتها الإيقاع الذى تقوم عليه الأغنيات غير أنها على خلاف النوع السابق ذات حركة منتظمة نشيطة وسريعة لتتناسب بذلك الهدف الذى وجدت له ، كما ينطبق هذا اللون أيضاً على الأغنيات والأهازيج التى تؤدى للطفل فى أثناء محاولاته الأولى للمشى

النشاطات الإنسانية مثل الكلام والمشى . . . إلخ .

٣ - أغانى الختان :

وهذا النوع من الأغنية الفلكلورية يؤدى فى مناسبة ختان الذكور من الأطفال ، وهذه العادة منتشرة فى منطقة الشرق الأوسط ولا يعرفها كثير من الشعوب الأخرى ؛ ولذلك فنحن لا نجد لها نصوصاً وأغنيات إلا عند العرب بالتحديد .

ويحتفل بهذه المناسبة فى مصر بين الأوساط الشعبية احتفال كبير قد يصل فى بعض الأحيان إلى مستوى حفلات العرس ، وخصوصاً فى حالة الطفل الوحيد للأبوين والطفل الأول . أما ختان البنات الذى لا ينتشر أيضاً إلا فى المنطقة العربية فلا يحتفل به فى مصر ولا نجد له نصوصاً تصف تلك المناسبة ، على حين نجد قليلاً منها فى دول الخليج .

وهذه العملية يقوم بها فى العادة حلاق الصحة أو المزين ، ونادراً ما يقوم بها الطبيب بين الأوساط الشعبية ، وغالباً ما تكون بين السنة الثانية إلى الخامسة من عمر الطفل . وفى اليوم المحدد لإجراء العملية يلتف أفراد الأسرة حول العريس الصغير الذى يلبس جلباباً أبيض وتجرى له زفة فى القرية أو فى المنطقة التى يقيم بها وهو يمتطى جواداً ويركب خلفه خاله أو عمه أو فى حنطور يتقدمهم الطبل البلدى أو المزيكا الأفرنجية . وفى الحالات المتواضعة يحمله أحدهم على كتفه وحوله العائلة ، وتقوم

الفتيات بالغناء على إيقاع التصفيق بالأيدى مصاحباً بالزغاريد حتى يصل الموكب إلى منزله حيث المزين بأدواته فى انتظاره ، ووسط هذا الضجيج الذى يُحدث نوعاً من الانبهار للطفل ، ووسط الزغاريد والتصفيق والأغنيات – تتم العملية الشاقة حيث تتيه صرخات الطفل وتتلقفه الأيدى حتى أحضان أبيه أو أمه ، وسرعان ما ينسى وسط هذا الصخب آلامه بين توزيع الشربات والحلوى ، والأغنيات التى تتمنى له الصحة وطول العمر له ولوالديه وللمزين أيضاً :

دخل المزين بعدته وأمواسه
حلف المزين ما ياخد إلا شاله
شاله الرهيّف يلبّسه لأخواته ... الخ

(ميت أبو عربى – الشرقية ١٩٧٢)

والملاحظ أن هذا النوع من الأغنيات وهذه الطقوس بدأت فى الاندثار أيضاً ، ولم نعد نجدها فى الاستعمال الشعبى الآن إلا فى عدد ضئيل جدًّا منها ؛ حيث تؤدى هذه العملية جراحياً فى المستشفيات بلا أغنيات أو احتفال . وإن وجدت ففى أضيق الحدود .

والألحان بسيطة جدًّا قصيرة سهلة وتؤدى جماعياً ، وتقوم المجموعة بالترديد خلف صوليسته (والمرأة هنا أيضاً هى المؤدى الأول لهذا النوع) مصاحبة بالتصفيق فقط بلا أية مصاحبة أخرى إيقاعية أو آلية .

٤ – أغانى وألعاب الأطفال :

أغانى وألعاب الأطفال تتشابه فى كل أنحاء العالم من حيث الخصائص والسمات الموحدة فى التركيب والتشكيل الذى يعتمد على التكوين النفسى والجسمى للطفل ، وتوافق حاجاته وإمكاناته البسيطة والمحدودة ؛ ولذلك فهذا النوع من الأغنيات فى مصر بسيط وسهل يتناسب الإمكانات الحركية والصوتية والفكرية للطفل وحاجته للعب والنشاط ، فالأغنية ترتبط دائماً باللعبة . ومن النادر أن نجد أغنية تناسب الأطفال بدون حركة تتمثل فى لعبة أو تمثيلية تناسب مداركهم وخبراتهم التى قد تكون مرتجلة أحياناً . وتدور الأغنية فى حيز ضيق وفى حركة لحنية محدودة جداً تناسب إمكانات الطفل الصوتية والموسيقية المحدودة فى تسلسل لحنى بسيط مواكبة بذلك حركة اللعبة أو التمثيلية وخطواتها حيث الإيقاع الداخلى للأغنية هو المنظم للحركة التى يحددها الإيقاع المنتظم الذى يضفيه النص والتقطيع العروضى ذو التفعيلة البسيطة المنتظمة ، والقافية الواضحة التى لابد أن يحافظ عليها حفاظا على القيمة الإيقاعية للنص دون العناية بسياق المعنى . بل قد يجد كثيرا من الكلمات والمعانى الساذجة التى لا تحمل مفهوماً عقلانياً أو منطقياً واضحاً . فمثلاً :

واحد اثنين سرجى مرجى إنت حكيم ولا تمرجى أنا حكيم الصحية

العيـــان أديله حقنـــة والمســـكين أديله لقمـــة
نفسى أزورك يانى يالى بلادك بعيدة فيها أحمد وحميدة
حميدة ولـــدت ولـــدْ سمّاته عبد الصمـــد
مشّاته ع المشاية خطفت راسه الحداية حدايا بدياراس القرد .. إلخ

(الحمراوى – كفر الشيخ ١٩٧٢)

وبديهياً تكون الأغنيات بلا مصاحبة موسيقية أو إيقاعية ، وغير مصاحبة أيضاً بالتصفيق . والأغنية تساهم بذلك فى تحقيق وظيفة اجتماعية هامة هى تحقيق الترابط بين الطفل وأقرانه وتكيّفه مع الجماعة ، وضرورة تعوده النظام والالتزام بما تحدده وتتطلبه قواعد وأصول اللعبة الجماعية التى لا تكون فردية مطلقاً ، إلى جانب القيم الأخرى التوجيهية والتعليمية التى يحويها النص بشكل مبسط .

وأغانى الطفل تنقسم إلى نوعين :

(ا) أغنيات ذات نص ولحن يمكن استخدامها لمصاحبة أية لعبة ، دون ارتباط بلعبة معينة ، ولكن أهميتها تكمن فى قيمتها اللحنية والايقاعية التنظيمية فقط .

(ب) أغنيات محددة مصاحبة لألعاب معينة لا تنفصل عنها ومرتبطة بها وتواكب خطوات اللعبة أو التمثيلية وخطها الدرامى ، ويؤدى فيها الأطفال أدواراً معينة .

وقد لا تصاحب الأغنية اللعبة نفسها ، بل تستخدم فقط عند

الإعداد للعبة ، واختيار أفرادها وتوزيع الأدوار مثل (العسكر والحرامية – الأستغماية – الثعلب فات فات . . الخ) .

٥ – أغنيات الأعياد والمناسبات العامة :

وهى تؤدى فى المناسبات المختلفة القومية والدينية مثل الأعياد والمواسم وشهر رمضان . الخ

يا برتقال أصفرْ وجديدْ   بكره الوقفة وبعده العيدْ
يا برتقال أصفر وصغيّر   بكرة الوقفة وبعده نفيّر

(شبين الكوم منوفية ١٩٦٧)

وهذا النوع من الأغنيات قد قل واضمحل إلى درجة كبيرة بعد أن تخلى الناس عن عاداتهم وتقاليدهم القديمة جرياً وراء الموضات الحديثة حتى خبت فيهم الروح الابتكارية ، وأصبحوا مجرد مستمعين لا ممارسين معتمدينَ فى ذلك على الآخرين من المحترفين ، أو من خلال أجهزة التسجيل والأسطوانات ولا سيما الأجنبية منها مع شديد الأسف .

وهذا النوع تؤديه مجموعات من الفتيات غالباً والفتيان نادراً ، إلى جانب الأطفال ، بشكل جماعى فقط ، وبأسلوب حوارى تبادلى . والألحان فيها مشرقة وتدور فى منطقة صوتية أكثر تطوراً واتساعاً من الأنواع السابقة نظراً لطبيعة المؤدين ، حيث تشبه فى تركيبها وإطارها العام أغانى الأفراح . وبالطبع ليست لها أية مصاحبة موسيقية آلية (كما

هو الحال فى الفلكلور المصرى بشكل عام) وحيث تقتصر المصاحبة الإيقاعية على التصفيق بالأيدى فقط فى أكثر الأحيان .

٦ – أغانى الحب والأفراح .

تشكل أغانى الحب والزواج والأفراح تراثاً عظيماً وكنزاً فنياً من الأغنيات التى يبدو من تركيب بعضها أنها شديدة القدم ، وبعضها الآخر يبدو عليه بعض الحداثة . وهذا النوع يشكل من ناحية الكم العدد الأعظم والأغزر بين جميع أنواع الأغانى الفلكلورية المصرية . أما من ناحية الكيف فهى تضم بينها أبسط الأغانى وأسهلها ، وكذلك أكثرها تطوراً من ناحية البناء والتركيب والحركة والمساحة اللحنية .

ولأغانى الأفراح بحكم وظيفتها الترفيهية الاجتماعية التى ترتبط بأهم المسرات فى حياة الإنسان المصرى ، أهمية خاصة حتى بالنسبة لعلماء وباحثى العلوم الإنسانية والفنية والأدبية وأيضاً الموسيقية والأغنية هى العامل المشترك الذى يساير مختلف الطقوس الخاصة بالأفراح ، ومن ثم فنحن نجد نوعيات مختلفة من الأغانى قد تتشابه أو تختلف قليلاً فى الأسلوب على حين يحمل النص وجه الاختلاف الأكبر الذى يعبر عن مواضيع وخطوات تلك الطقوس بداية بأول تفكير فى الزواج حتى الصباح التالى لليلة الدخلة .

وطقوس الأفراح فى مصر بشكل عام متشابهة (وخاصة فى الدلتا

والصعيد) مع وجود اختلافات بسيطة فى التفاصيل فى المناطق الأخرى ، وهى تتلخص فى التالى :

عندما تم موافقة أقطاب العائلة على العروس المناسبة يذهب رجال العائلة ومعهم العريس لطلب يدها وذلك بعد أن يمهد النساء لذلك . وحالما يوافق أهل العروس ويتفقون على الشبكة والمهر وغيرهما ، تصبح بذلك الفتاة معلنة كمخطوبة للعريس بعد أن يقدم لها الشبكة ، وهنا تبدأ الفتيات من أهل وجيران وصديقات العروس بالتجمع كل مساء فى دارها يغنين لها ، حيث تتحدث الأغنيات عن جمال العروس وعن مهارتها وعن حسبها ونسبها ، مشيدات بالعريس الشاطر الذى عرف كيف ينتقى عروسه جيداً :

هو اللى خطبها   روّح يقول لأمه أنا ميت فى نسبها !
هو اللى نقاها   روح يقول لأمه أنا ميت فى هواها !
آه منكْ يا واعى   نحت الحلوة وسبت الوحشة لغسيل المواعى !
آه منك ياحَضْوة   نحت الحلوة وسبت الوحشة لغسيل المصفة !

(كفر عسكر - كفر الشيخ ١٩٧٣)

وعلى الجانب الآخر تقوم الفتيات من أهل (العريس) بدور مماثل حيث يغنين (للعريس) الصغير الشهم الكسّيب

وفى هذه الفترة تتناول الأغنيات أيضاً معانى الحب والغرام ، وتتحدث عن العلاقة بين الجنسين ، وإلى ما هو أبعد من ذلك بلا خجل

ولا خوف ، حيث تجد الفتيات فيها متنفساً لأحاسيسهن ومشاعرهن المكبوتة . وهن لا يتحرجن من خلال الأغنيات أن يُشْرنَ إلى ذلك بالذكاء الشعبي المعهود ، ويخدمهن في ذلك النص الذي يتّخذ من وسائل البلاغة من تورية واستعارة وكناية سبيله حتى يبدو النص ساذجاً وبريئاً بالنسبة للصغار على حين يجد فيه الكبارُ غير ذلك .

يم الصدر الأبيض ذى المشا الله
طالبة منك يا بَا طلب مش كبير   أربع غوايش دهب وداير سرير
وجاموسة حلّابة أعمل منها الفطير   وعريس صغير مايكونش كبير
آخده فى حضنى واتكل على الله

• • •

يانينة على الأسمر يانينة جنى
يارتنى أنا لامونة لامونــة لــيــه
على الشجر مركونة مــركونـــة لــيــه
كل البنات بتتجوز وأنا فى حبك مرهونة
ياريتنى أنا تفاحة تــفــاحــة لــيــه
على الشجر أنا مرتاحة مــرتــاحـــة لــيــه
كل البنــات بتتجوز وانا فى حبك سواحة
يانينة على الأسمر يانينة على حــالى
(الجميزة – الغربية ١٩٧٣)

وفى ليلة الحنّة التى تسبق الدخلة (يمكن أن يكون عقد القران فى يوم الدخلة نفسه ، وقد يكون قبله بمدة تطول أو تقصر) – تتركز الأغنيات حول الحنّة وليلة الحنة ، ربطا بينها وبين (العروسة) كرمز للإشراق والخصب ، مع الإشادة بمحاسنها وصغر سنها ، حتى لوكانت أبعد من ذلك بكثير .

مدى ايدك يا عروسة   مدى ايدك بالحنة
ليلة حنتك يا عروسة   لنصبلكْ ستاير تللى
شعرك فرقتين يا عروسة   والألماظ يزين ايديكى
(سخا – كفر الشيخ ١٩٧٣)

وفى اليوم التالى وهو ليلة الدخلة تكثر الأغنيات ذات الأهداف الاجتماعية المملوءة بمعانى النصح والإرشاد والتوجيه للزوجة والأم المستقبلة . وتدور حول علاقتها بزوجها وحماتها وأهل زوجها ، إلى جانب بعض النصائح الأخرى المباشرة بالحرص على أن تهتم بمنزلها وزوجها ، وأيضاً بسلوكها ونظافتها الشخصية .

ليه يابن عمى تتجوز عليّه
بتجوّز عليكى من قشف رجليكى   روحى اغسليها وانتى تلدى عليه
ليه يابن عمى تتجوز عليه
بتجوز عليكى من عماصى عنيكى   روحى اغسليهم وانتى تلدى عليه
(ميت أبو عزى – الشرقية ١٩٧٣)

وهناك أغانى أخرى تتحدث عن (العريس) والعروس وصفاتها ، والأمنيات الطيبة لها بحياة سعيدة وافرة ، كما تحيى الأغنيات والد العروسة وتشكره على حسن تربيته وتجهيزه وإعداده لها :

سلّم . أبوها سلّمه جاب العفش وتممه

يا حلاوتكى يا عروسة يا حلاوتكى

عربية العمدة يا عروسة جاية شبكتكى

(عزبة البرج – دمياط)

وفى أثناء عقد القران تتناول الأغنيات مناقب العروسين وتتحدث عن المهر الكبير الذى دفعه (العريس) تقديراً للعروس الغالية وتحيى والده وأهله والمأذون والمعازيم أيضاً .

كتبوا كتابك يانقاوة عينى والصحن فضة والمعالق صينى

(سخا – كفر الشيخ ١٩٧٢)

وفى المساء تزف العروس مع عريسها الذى يأخذها لبيت الزوجية الجديد فى موكب حافل بالطبل البلدى أو المزيكا الإفرنجية ، وفى الحالات المتواضعة جداً بين تصفيق وغناء الأهل والأصدقاء . وتكون العروس راكبة فى التختروان أو على حصان أو فى الحنطور ، وحديثاً فى سيارة . وبعد العشاء يزف (العريس) بمفرده بين أقرانه فى جولة داخل

القرية أو الحى إلى منزله .

وأغنيات الزفة لها طابعها الخاص ، فهى إلقائية أكثر منها لحنية وعلى إيقاع التصفيق بالأيدى والزغاريد ، وتؤديها الفتيات غالباً . أما الفتيان فليس لهم سوى صيحة واحدة معروفة فى كل أنحاء مصر وتؤدى بين الحين والحين فى أثناء توقف الموكب لتلقى النقوط من الأهل والمعارف .

الورد كـــان شوك من عرق النبى فتح
ياسيدنا الحسين نظرة سعيد يانبى سعيد
ومن صلى عليه يسعد مبروك عليك ياعريس
كعب البنت ريال مدوّر ياماخلق ياما صور
مملوك وطالع من الحمام برسيمك نوّر ياشارى
وعلى أول حشّة يابرسيم . . . . إلخ

(كفر عسكر – كفر الشيخ ١٩٧٣)

ثم تأتى ساعة الدخلة وفيها تطلب الأغانى من العروس أن تشرّف أهلها وأن ترفع رأسهم وتتحدث عن طهارتها وأدبها وحسن تربيتها .

يا بحر روّق نغسل الشاشاتى واحنا اتنصفنا ياعدوة موتى
يابحر روّق نغسل المناديلى واحنا اتنصفنا ياعدوة ميلى

(ميت أبو عربى – شرقية)
١٩٧٣

وفى صباح اليوم التالى للدخلة (الصباحية) تذهب أم العروس

والسيدات والفتيات من عائلتها إلى ابنتهن العروس محملات بالهدايا والمأكولات وهن يغنين ويتمنين لها الحياة السعيدة ، وأن تعمر بيتها وتملأه بالأولاد وتعيد إلى بيت العائلة الحياة والشباب .

أم العريس تقول ربى عطانى

دى مشيتها تنوّر وسط دارى   دى قعدتها تخلف لى الصبيان

وبذلك نجد أن الأغنية قد ساهمت فى كل خطوة طبقاً للطقوس المتبعة للفرح ، وكذلك تكون الأغنية أيضاً عند تجهيز كل ما يخص العروسين من شوار وملابس وبناء المنزل الجديد أو عند إعداد لوازم الفرح من كعك وخلافه . ولو أن هذا النوع يغلب عليه طابع الأداء الغنائى الارتجالى الحر الذى لا يرتبط بإيقاع معين ، حيث لا مصاحبة بالطبول ولا بالتصفيق فى أثناء العمل .

ويؤدى هذا اللون غالباً السيدات العجائز ، وهذا ما يضفى عليه خصائص تحتمها نوعية المؤديات ، حيث يكون الأداء الحر متمهلاً رزيناً بلا تنظيم أو تحديد لطول الجملة الموسيقية أو قصرها .

والملاحظ أن المؤدى الأول لأغنيات الأفراح فى مصر بشكل عام هى المرأة ، ويقل دورها نسبياً فى النوبة وعند البدو كما ذكرنا .

ويؤكد العلماء أن أغانى الحب والزواج والأفراح هى من أقدم أنواع الخلق والإبداع الإنسانى ، وذلك لقدم إحساس الإنسان بالحب وحاجته إلى أليفة أو شريكة ، وارتباط ذلك بإحساسه بالسعادة والاستقرار ،

وهذا ما يجعلها من أهم وأروع أنواع الإبداع الشعبى ، أما بقية الأنواع الأخرى فتتلوها فى الأهمية على حسب طبيعة الأحداث والمناسبات الاجتماعية والإنسانية .

أما الألحان فهى مرحة مشرقة ونشيطة ذات إيقاع واضح وسرعة معتدلة تتمشى مع طبيعة المناسبة السعيدة . وبناؤها اللحنى أكثر تطوراً وفى مساحة لحنية واسعة بالنسبة للأنواع الأخرى من الإبداع الشعبى .

٧ - أغانى العمل :

تعتبر أغانى العمل بالنسبة للفلكلوريين وعلماء الدراسات الأنثروبولوجية نوعاً هاماً من الإبداع الشعبى لارتباطه بأهم وظيفة إنسانية وهى العمل ؛ لأن هذا النوع من الأداء الغنائى يعتبر عاملاً أساسياً فى التنظيم والمساعدة على إتمام هذا النشاط الإنسانى على أكمل وجه .

وأغانى العمل فى كل أنحاء العالم تشترك فى خصائص موحدة ، فهى تتميز بالبساطة والوضوح والإيقاع الداخلى المنتظم ، والنصوص بشكل عام تحوى معانى مشرقة متفائلة تدور حول الإيمان والأمل والصبر وطلب العون والعافية من الله والاستعانة برسوله ، هذا إلى جانب بعض الكلمات والمعانى التى لا يسهل فهمها أو تحديد معانيها بدقة مثل (هيلا هوب - هيلا ليصة) وهذا ما يؤكد قدم هذا النوع وتراثية بعض نصوصه التى ربما تمتد جذورها كما يبدو إلى أجدادنا الفراعنة ، إلى جانب

بعض الكلمات التى توضع لمجرد الحفاظ على القافية الموحدة والتفعيلة والإيقاع المنتظم ، مما نجده واضحاً فى التجاوز عن قواعد اللغة الصحيحة .

كما يلاحظ وجود القافية المفتوحة التى تعطى الحادى مجالاً متسعاً للارتجال والتطويل والتقصير على حسب ما تقتضية ظروف وطبيعة العمل نفسه . وبهذا فإن النص ينجح تماماً فى إتمام وظيفته وهدفه .

أما اللحن الحر الأداء المنتظم الإيقاع فبحسب سرعة إنجاز العمل ، الذى يعتمد على وجود جملة أو لحن أو لازمة أساسية ترددها المجموعة خلف قائد العمل أو الريس أو الحادى على حين يُترك له حرية التصرف والإلقاء والارتجال لبقية الأغنية . وبذلك يتم إنجاز العمل دون الإحساس بالتعب وفى تنظيم محكم لا يخطئ ، كما يلاحظ من الوجهة الموسيقية البحتة أن التداخل والتحاور وتبادل الأداء بين الصوليست والمجموعة يتم بشكل يدعو إلى الدهشة وبساطة شديدة برغم تعقيده أحياناً من الناحية التكنيكية الفنية ، ولكن الحس الشعبى الموسيقى ينجزه بدقة وسلاسة شديدة .

ومن منّا لم يجد نفسه مشدوداً ومبهوراً وهو يستمع ويشاهد عمال البناء من الصعايدة فى أثناء تقليب الخرسانة أو صعود السقالات ، فى ترابط ممتع بين الريّس أسفل المبنى والعمال المتناثرين على ارتفاعات مختلفة برغم العناء الشديد وطبيعة هذا العمل المضنى ؟

وأغانى العمل يمكن تصنيفها إلى شكلين مختلفين :

الأول : أغانٍ جماعية مثل أغانى عمال البناء والزراعة والصيادين والأعمال الأخرى الجماعية ، وهى لا تخرج فى تركيبها عن لازمة قصيرة متكررة تؤديها المجموعة على إيقاع حركة العمل المنظم ، على حين يتولى قائد المجموعة أداء بقية النص ، وتتنوع الأغنيات على حسب ظروف العمل ونوعه ومكانه وعدد العمال ، فنجد هناك اختلافاً فى الشكل والسرعة بين أغنيات العمل مثل جر الشباك وضرب المجاذيف وتقليب المسلح وصعود السقالات ومناولة ورصّ الطوب والحصاد . . . إلخ .

ويكون تكرار وطول الأغنية على حسب وقت الاستغراق فى العمل ، كل ذلك يتم فى اتساق وتآلف بين أفراد جماعة العمل كلها .

وإلى جانب تلك الأغانى الجماعية التى تعتمد على الحركة المتظمة الثابتة أنواع أخرى لا ترتبط بحركة ثابتة ، مثل أغانى جمع القطن وتجهيز شوار (العروسة) ، وبعض أنواع العمل اليدوى الجماعى . وهذه تتميز بالأداء التبادلى بين المجموعات ، فكل مجموعة تؤدى (كوبليه) أو جزءاً أو جملة وتختمها بشكل حر ، لتدخل المجموعة الأخرى لتؤدى على حسب هواها دوراً مشابهاً وهكذا .

وبالطبع ليست لهذه الأغنيات أية مصاحبة آلية موسيقية أو إيقاعية .

الآخر : أغانى فردية : وهذا النوع يرتبط بالأعمال ذات الصفة الفردية ، وتكون وظيفتها الأساسية التسلية قطعاً للوقت ، وذلك مثل

أغانى الرى بالشادوف والطنبور وأغانى النورج والمحراث والصناعات اليدوية المختلفة وأغانى ربات البيوت فى أثناء العمل المنزلى .

وهذه الأغنيات حرة الأداء والإلقاء ، ولا ترتبط بإيقاع مصاحب أو إيقاع داخلى منتظم ، بل تترك حرّة تُؤدّى كما يحلو لكل مؤد على حسب إمكاناته الصوتية وموهبته وقدرته على التلوين والتحكم فى الجملة الموسيقية طولاً أو قصراً ، وبينها فترات سكوت قد تطول أو تَقصُر حسب طبيعة العمل : أى أنها ذات طابع ارتجالى مفتوح .

وهذا النوع من الأغانى أصبح قليلاً جداً وبدأ فى الاندثار ، وإن كانت له للآن بعض النماذج التى هى الأخرى فى طريقها للاختفاء وخصوصاً بعد أن انتشر الترانزستور فى كل مكان بالبيت وفى الغيط ، ونجده الآن معلقاً فى المحراث أو الساقية ، وبجوار الطنبور ، وأصبح يقوم بالوظيفة الأساسية الأصلية للأغنية الفلكلورية من هذا النوع .

يا قطن بربر وأنا أمسح لك برابيرك

من العصر للعصر نتهى بقناطيرك !

وتتميز أغانى العمل بشكل عام بتباين موضوعاتها التى لا تخرج عما سبق أن أشرنا إليه .

٨ – أغانى الحجيج :

إن الحج إلى بيت الله الحرام والطواف به يعتبر من أعز الأمنيات إلى

قلب الإنسان المصرى ، ويُحتفل بهذه المناسبة احتفالاً لا يقل عن حفلات العرس ، وإن كانت فى أيامنا هذه قد تلاشت بصورتها الشعبية ، وإن وجدت فقد تتم على شكل حفل دينى يؤجر له أحد المشايخ أو الصبيته ، وتقدم فيه التواشيح والقصائد الدينية والمدائح النبوية . أما أغانى الحج التراثية فلم تعد تُقدّم إلا بشكل نادر فى القرى ، وكانت تبدأ عندما يقدّمون طلباتهم للحج (بدون قرعة حينئذ) ، ثم الاستعداد له بتجهيز متعلقات ومتطلبات الحاج أو الحاجة من المأكولات والملبوسات ، وطلاء المنزل وتلوينه وتزيينه بالصور والرسوم الشعبية التى تعبر عن ذلك برسم مركب أو طائرة ، ورسم للكعبة وكتابة آيات من الذكر الحكيم ، وعبارات التهانى والأمنيات بالعودة الطيبة المباركة .

والأغنيات بشكلها وتركيبها الموسيقى تتشابه تماماً وأغانى الأفراح الحرة وأغانى العمل الفردية ، فهى بذلك لا ترتبط بإيقاع وضبط زمنى معين ، وليست لها مصاحبة إيقاعية من أى نوع . وتلك الأنواع المتشابهة تركيباً وأداء يكون النص فيها هو الذى يحدد نوعيتها وتصنيفها .

وأغانى الحج لها نوعان من النصوص : أحدهما يؤدى قبل سفر الحاج وفى أثناء تودبعه ، والأخرى بعد عودته وذلك فى موكب حافل بالتكبيرات والمدائح بصحبة الأهل والأحباب حتى محطة القيام ، أو من محطة الوصول إلى منزله وبالطبع فإن النصوص تتناول المناسبة والرحلة ووصفها ، ومدح الرسول والأمنيات الطيبة للحاج برحلة سعيدة ،

أو نهنئة بعودة سالمة ، وأن يتقبل الله رجاءه ، ويطلبون من الله أن يكونوا هم أيضاً من الموعودين بزيارة قبر الرسول (ﷺ) .

جنب حرم النبي ، والله   قـعـدنـا   رَبـاعَـة
جِه   المطوّف   يقول   عايزين   إيه يا جماعة
دحنا   زوار   النبي   طـالـبين   الشـفـاعـة
كُونْ   رايق   مروّق   يـا بَـحْـر   يـا بَـحَـرْ
كون   رايق   مروّق   ولا يمـّك   عَـكَـرْ
ولا ريح   مـعـوّق   يا هنا   اللى   انوعدْ
(الجميزة – غربية ١٩٦٧)

وهذه الأغنيات لا يؤديها سوى النساء وخصوصاً كبيرات السن ، ولا يشارك فيها الرجال أو الفتيات .

٩ – العديد :

هذا النوع من الترنيمات التي يطلق عليها أغاني العديد – إن جاز أن نعتبرها أغاني – تتشابه تماماً من الوجهة الموسيقية البحتة وأغاني الحجيج والعمل الفردى الحر وبعض أغانى الأفراح ، وذلك في أسلوب البناء والتركيب اللحنى والأداء الغنائى . وكما سبق أن أشرنا فإن النص فقط هو الذي يفرّق بين تلك الأنواع . وهذا النوع أيضاً قد بدأ في الاندثار وطواه

النسيان وخصوصاً بعد أن اختفت إحدى المهن الشعبية وهى (المعددة - الندّابة) تبعاً لانتشار الثقافة ووسائل التنوير - إلى حدما - فى مختلف أنحاء مصر، إلى جانب تحريم الدين ممارسة هذا النوع ولا سيما بالصورة الزائدة على حدود الشرع والسنة.

والأداء عبارة عن تنغيم بعض الكلمات أو الأشعار الشعبية من البكائيات ، فى قالب حر ارتجالى ، معدداً مناقب المتوفى إلى جانب ذكر بعض المعانى التى تدعو إلى الإيمان بالقضاء والقدر، وأن الكل يموت وليس بباق سوى وجه الله الكريم .

بعد أن ألقينا الضوء باختصار على الأنواع التسعة السابقة من مجموعات الأغانى الفلكلورية المصرية ، على حسب تصنيفها من الناحية الوظيفية - نلاحظ أنها جميعاً ترتبط بمناسبات معينة ، وبوظيفة محددة اجتماعية لا تنفصل عنها طبقاً للطقوس والعادات والتقاليد المتبعة لكل منطقة، هذا إلى جانب العامل الترفيهى للأغنية والموسيقى .

وهناك أنواع أخرى من الغناء الشعبى الذى لا يرتبط بمناسبات محددة وليس لها طقوس معينة ، ولكنها تؤدى فى أى وقت وأى مكان ، وترتبط بمغنٍ أو مؤد واحد منفرد تصاحبه فى أغلب الأحيان آلات موسيقية وإيقاعية شعبية لعازفين محترفين ، ولتصبح بذلك الجماعة مجرد مستمعين فقط بلا أدنى مشاركة أو ممارسة جماعية مثل الملاحم والقصص الشعبية والسير والقصائد والموشحات الدينية والمدائح والطقاطيق ، إلى

جانب الموال بأنواعه وأشكاله المختلفة .

وهذه الأنواع تعتبر من وجهة نظرنا – أغانى شعبية أو إنتاجاً غنائياً شعبياً – بالدرجة الأولى ، وليست بالضرورة فلكلورية (كما سبق أن أوضحنا فى بداية حديثنا) إلا فى جزء يسير جداً منها ، وهو الذى يرتبط بأسلوب معين فى الأداء . وشكل محدد فى التركيب ، ويرتبط بنصوص هى بالتأكيد تراثية أو من الإرث الشعبى الذى وصلنا من الأسبقين .

أما الأجزاء الحرة الارتجالية والمبتكرة ، والتى ترتبط بمؤدين محترفين فرديين لهم أسلوبهم وطابعهم الخاص – هذا إلى جانب النصوص المؤلفة والملحنة والمرتجلة حديثاً بفنانين شعبيين معروفين ومتخصصين فى هذا اللون – فهى تخلع بذلك عن نفسها أهم الخصائص التى تجعلنا من الوجهة العلمية نعتبرها فلكلوراً خالصاً ؛ ومن ثم فهى ليست موضوعنا الذى نطرقه فى هذا الكتاب ؛ كما أن كل نوع من الأنواع المشار إليها الآن يستحق فى الواقع دراسة كاملة منفردة .

* * *

الفصل السادس

اعلام الموسيقى

صفحة

اولا

مـــــن أعـــــلام
المـــوسيقى
الاوروبيـــة الـــرفيعـــة

من أعلام الموسيقى العالمية

١ - جويدو دا ريـزو (٩٩٥ - ١٠٥٠)

يعتبر - جويدو - من أهم الشخصيات العالمية التى ساهمت فى وضع أُسس الموسيقى كعلم وكفن مدروس ، وهو القس الموسيقى الايطالى الذى كانت إبتكاراته فى حقل التدوين الموسيقى أساسا للتدوين الذى نعرفه ونستعملة إلى الآن وربما إلى الأبد ، فهو مبتكر الخطوط التى يحمل فيها كل خط أو مسافة إسم درجة من الدرجات الصوتية الموسيقية كما كان - جويدو - مبتكر البداية لفكرة العلامات الموسيقية التى تحمل للقيم الزمنية للدرجات ، وهو أيضا أول من إستخدم التركيبات السداسية للسلالم (Hexachord) .

أما أهم أفضاله فكانت الأسماء التى وضعها للدرجات الموسيقية التى يستعملها العالم كله الآن (دو - رى - مى ... الخ .

أولا - زعماء عصر الباروك

٢ - كلاوديو مونتفردى (١٥٦٧ - ١٦٤٣)

يُعتبر مونتفردى الايطالى ، من أهم مؤسسى فن الأوبراء بعد أن عرف كيف يجعل من المحاولات التى بذلها سابقوه فنا حقيقيا ليس بمقاييس عصر الباروك الذى مثله ، ولكن بمقاييس العصر الحديث أيضا ، فتعد أوبراه - أورفيو Orfeo - أول أوبرا حقيقية كتبها

عام ١٦٠٧ ، وما زالت تقدم حتى الآن ، كما أن مونتفردي يُعد أعظم من كتب المادريجالات الدينية والدنيوية (اغنية بوليفونية تؤديها الاصوات البشرية فقط) كما أنه أول من كوّن أوركسترا من الآلات المتاحة إليه حينئذ ، ويمكن إعتبارة أوركسترا بالمعنى المفهوم .

٣ - جان باتيست لوللى (١٦٣٢ - ١٦٨٧)

وهو فرنسى إيطالى الاصل ، إنتقل إلى فرنسا وهو شاب بعد أن ظهرت مواهبه فى الموسيقى وعَزْف آلة الكمان ، وفى فرنسا التحق بالبلاط الملكى الفرنسى وأصبح من المهيمنين على النشاط الفنى والموسيقى به ، وإحتكر تأليف الباليهات وموسيقى الحفلات الملكية وموسيقى المسرحيات ، وكان له فضل إدخال الباليه فى الأوبرات التى تُقدّم فى فرنسا ، والتى نجح فيها نجاحا باهرا مثل :
(أعياد الحب والخمر - الغابة الكثيفة - آرميد وإيزيس)

٤ - هنري برسل (١٦٥٩ - ١٦٩٥)

ولد فى لندن عام ١٦٥٩ ، وظل طوال حيلته يعمل عازفا على أورغن ديروستمنيستر ، وكانت حياته القصيرة كافية لانتاج مُوسيقى كاف فى تنوعه وعُمق ، ويضم الأوبرات والموسيقى المصاحبة لحوالى أربعين مسرحية ، إلى انب الأناشيد القومية والصلوات ، إلى جانب قدر كبير من الموسيقى ا منزلية الرفيعة ، أما أهم أعماله فهى أوبراه التى إشتهر بها (د دو وإينياس) .

٥ ـ أنطونيو فيفالدى (١٦٨٠ ـ ١٧٤٣)

يُعد ـ فيفالدى ـ من أهم زعماء عصر الباروك الايطاليين، فقد تولى والده عازف الكمان تعليمه الموسيقى وعهد به بعد ذلك إلى كبار أساتذة الموسيقى ، وفى شبابه عُيِّن بعد أن أصبح راهبا فى كونسيرفاتوار وملجأ مدينة فينيسيا الايطالية مدرسا للكمان وقائدا للأوركسترا ، ومؤلف يجرب هناك أعماله ويصححها ، حتى أصبح من أهم من كتبوا لآلة الكمان ، فقد كتب حوالى ١٥٠ كونشرتو صغير للكمان ، إلى جانب ٤٠ أوبرا وعددا كبيرا من الأغانى (الكانتاتا) والسوناتا وموسيقى الصالون ، ومن أهمها كونشرتو (الفصول الأربعة) وهو ما ساهم فى تطوير وتأصيل الكونشرتو الكلاسيكى فيما بعد .

٦ ـ جورج فردريك هاندل (١٦٨٥ ـ ١٧٥٩)

تربَّى ـ هاندل ـ وتعلم وعَمِل فى المانيا ، ثم زار كل من إنجلترا وإيطاليا ، ثم إستقر بإنجلترا حتى توفى بها عام ١٧٥٩ ، ومن العجيب أنه تعلَّم الموسيقى ودرسها على غير رغبة أبيه ، بعد أن لفت الأنظار إلى عزفه بمهارة على البيانو والأورغن ، وساعده فى ذلك أحد الأغنياء ليؤلف أعمالا لموسيقى الصالون ، وبعد وفاة والده عاد إلى الجامعة ليدرس القانون ، وهو ما أفاده كثيرا وإرتفع بمستواه الفكرى حتى جاء عام ١٧٠٣ ، ذهب إلى هامبورج كعازف للكمان فى فرقة الأوبرا وألف هناك أربعة أوبرات ، ثم إنتقل إلى إيطاليا وعاش بها حوالى ثلاثة سنوات ألف فيها أوبرات وأوراتوريو وسيرنادات ، تميزت كلها

برقة الألحان ، ثم عاد إلى ألمانيا ومنها رحل إلى إنجلترا عام ١٧١٠ ، ليكتب أوبرات وأوراتوريوهات ناجحة ، وظل يتردد بين ألمانيا وإنجلترا متقلدا أعظم المناصب الفنية وملازما للملوك والأمراء .

وتضم قائمة أعماله حوالى ٤٢ أوبرا ، ٢٥ سوناتا لآلات مختلفة ، ١٤ كونشرتو للأوركسترا الوترى ، ٢٠ للأورغن ، ١٩ أوراتوريو ٤٩ كنتاتا ، بجانب أعدادا هائلة من المؤلفات الأخرى الصغيرة مثل الأغنيات والسويت والفانتازيات والفيوج ... الخ .

ومن أشهر أعماله إلى اليوم أوبراه (رينالدو) وأشهر مؤلفاته للأوركسترا ، متتابعات موسيقى الماء ، ولكن أعظم أعماله وأخلدها فهو (أوروتوريو المسيحية) .

وقد أصيبت عيناه فى السنوات الأخيرة من حياته وأدت إلى كف بصره ، حتى توفى فى إنجلترا وأقيم له مشهد تاريخى عظيم .

٧ ـ يوهان سباستيان باخ (١٦٨٥ ـ ١٧٥٠)

ظل إسم عائلة ـ باخ . Bach ـ يتردد فى ميدان فن الموسيقى الرفيعة فى ألمانيا حوالى ٢٠٠ عام ، وأهم أفراد تلك الأسرة وكبيرها هو ى . س . باخ ، ويطلقون عليه (أبو الموسيقى الألمانية) فقد ظلت الموسيقى الرفيعة تتركز فى إيطاليا ، إلى أن ظهر (باخ) فى ألمانيا ولم يدركوا أهمية وفضل ـ باخ ـ إلا بعد موته بـ ١٠٠ عام حين كشف عنها ونشرها (موتسارت) ومن بعده (مندلسون) .

ولم يتألق إسمه إلا فى عام ١٨٥٠ ، حينما جمعت ونشرت

أعماله فى البومات ضخمة منها :

= ٤٨ بريلود وفيـوج كتبها للهاربسكورد والأورغن من مجموعة البيانو المعدّل ، وهى عبارة عن مقطوعة (بريليود) ومقطوعة من (الفيوج) على كل نصف تون من الأنصاف الاثنى عشر فى السلم سواء الكبير أو الصغير .

= ٦ كونشرتو جروسو ، مجموعة براندنبرج .

= ١٢ متتابعة (سويت) للأوركسترا .

= ١٢ كونشرتو للبيانو والأوركسترا .

= ٢٠٠ قطعة دينية من الكانتاتا والموتيت .

= سوناتات عديدة للكمان والشيللو والفلوت ، ومقطوعات فانتازيا وقطع مختلفة من موسيقى الصالون .

ولد ـ باخ ـ فى أيزنباخ بالمانيا عام ١٦٨٥ ، وعلمه والده العزف على الكمان ، وتولى أخوه تعليمه العزف على الهاربسكورد بعد وفاة والده ، وعمل منشدا فى الكنيسة ليعيش فيها ويتعلم دون مقابل ويقتصد ليدرس العزف على الأورغن .

إنتقل ـ باخ ـ إلى فايمار عازفا للكمان فى الأوركسترا الخاص بأمير فايمار ، وعازفا على الأورغن بالكنيسة ، وهو ما ساعده على الاستقرار المادى ليتفرغ للكتابة والانتاج الموسيقى الغزير ثم قام بجولات فنية عديدة فى مدن المانيا ، يعمل فيها فى أوركسترات الأمراء ومؤلفا موسيقيا حتى إنتقل إلى مدينة ـ ليبزج عام ١٧٢٣ ، ليقضى بقية حياته إلى أن توفى عام ١٧٥٠ .

ثانيا = زعمـــاء الكـلاسيكيـة

٨ ـ جـوزيف هــــايدن (١٧٣٢ ـ ١٨٠٩)

ولد ـ هايدن ـ في النمســا ، وكان أبوه عاملا فقيرا ، ولكنه كان موسيقيا إكتشف في إبنه علامات الموهبة فألحقه كمُنشِد في كاتدرائية ڤيينا ، وإستأجر له بيانو قديم وهو في الثالثة عشرة ليدرس عليه العزف والتأليف ، وما أن بلغ العشرين من عمره ، حتى كان قـد ألف أوبرا خفيفة (كوميك) بجانب بعض مؤلفات موسيقى الصالون والغناء الديني ، وفي عام ١٧٥٩ ، عَمِل رئيسا للأوركسترا الخاص بأميــر (إسترهازي) وإستمر في هذه الوظيفة ثلاثون عاما ، كتب خلالها عدد ٣٠ سيمفونية ، وكونشرتو للكورنو وبعض الأوبرات ، ورقصات عديدة مــن (المينيوتو) الأرستقراطية وموسيقى الصالون .

لما مات الأمير ترك أوركسترا ، ونهب إلى إنجلترا مكرما وكتب هناك ١٢ سيمفونية سميت بسيمفونيات (سولومون) المتعهــد الموسيقي أو السيمفونيات الانجليزية ، وقد كرمته إنجلترا وأعطتــه الدكتوراة الفخرية من جامعة أكسفورد ، كما كتب ٦ (ستة) مــن السيمفونيات الأخرى لتعزف في فرنسا ، عُرِفت بالسيمفونيات الفرنسيــة ولما بلغ الخامسة والستون من عمره كتب أشهر أوراتوريوهاته وهــي ـ البعث ، الفصــول ـ ليرجع بعد مرضه إلى ڤيينا ليموت فيهــا أثناء ضرب الفرنسيين لها عام ١٨٠٩ .

ويعد ـ هايدن ـ أبو السيمفونية حيث كتب منها حوالــي

١٢٥ سيمفونية أشهرها سيمفونيات :
(الوداع ـ المفاجأة ـ الطبول ـ الملكة ـ لعب الأطفال)
إلى جانب ٥١ كونشرتو للآلات المختلفة ، ٧٧ رباعية للوتريات ، ثم ـ مؤلفات عديدة من أوبرات وأوراتوريو وأوبريتات وسوناتات وخلافه ،
وقد عاصر هايدن موتسارت وصادقه وتأثر بألحانه كثيرا .

٩ ـ ولفجانج اماديوس موتسارت Mozart (١٧٥٦ ـ ١٧٩١)

ولد ـ موتسارت ـ فى سالزبورج بالنمسا عام ١٧٥٦ وكان أبوه عازفا مشهورا على الكمان ومؤلفا موسيقيا لعدد من السيمفونيات وموسيقى الصالون وهو أول معلم له ، ويرجع إليه الفضل فى صقل موهبة إبنه ورعايته وإستغلاله .

بدأت مواهبه فى الظهور منذ الثالثة حين أخذ يكرر من نفسه وبإتقان دروس أخته فى العزف على البيانو ، ولم يعد وهو فى سن الرابعة على إقتناع بتلك الدروس ، فأخذ يؤلف لنفسه مقطوعات صغيرة مدهشة بلا أخطاء فنية ، وما أن بلغ السادسة حتى أخذ يعزف البيانو فى الحفلات العامة ، ليس فقط للمقطوعات الصعبة بل أخذ يرتجل عليها من عنده مباشرة بمقطوعات جديدة .

وهكذا كانت أخباره ملأ الأسماع وإنتشرت قصص عبقريته ثم أخذه والده مع أخته إلى جولة فى أنحاء اوروبا ، إستغرقت لربعة سنوات يعزف فى القصور الملكية والارستقراطية ، وفى أرقى دور الأوبرا والصالات الموسيقية ، ويتهافت عليه المستمعون ، وقد كتب فى أثناء

تلك الجولة أعمالا كثيرة جديدة منها أول سيمفونية له وهو فى العاشرة من عمره ، وبعدها بعام كتب أوراتوريو وأوبراتان وأعمالا للكمان التى كان يجيدها أيضا ، ويعزفها فى الحفلات العامة ، وفى عامه الحادى عشر سافر إلى إيطاليا وبهر موسيقييها وباركه البابا ومنحه وساما .

عاد موتسارت إلى بلده قبل أن يُكمل السادسة عشرة حيث كان قد ألف ثلاثة أوبرات وعشرون سيمفونية ، وفى سالزبورج وجد أن أميرها الذى كان يعمل لديه ويحتضنه ويحترمه قد مات ، وخلفه إبنه الذى أساء معاملته وجعله يقيم مع الخدم ، مما أحزنه ولم يَجد مفرا من الاستقالة والعودة إلى إيطاليا ثم الرجوع ثانية حيث تزوج إحدى بنات المؤلف الموسيقى (فيبر Weber) التى أنجبت له ستة أبناء ، زادوه فقرا على فقر ولم يعد دخله من التأليف والعزف يكفيه إعاشتهم ، وذهب فى جولة أخرى إلى - براج - عرض فيها أوبراه (دون جوان) وعاش فيها فترة مُنعَّما فى كنف الامبراطور ، ثم رجع إلى برلين ثم إلى بلده ثانية وهو فى الرابعة والثلاثين ، وقدم أوبراه (الناى الساحر) وفى العام التالى إعتلّت صحته حتى مات عام ١٧٩١ وهو فى الخامسة والثلاثين فقيرا معدما بائسا ، بعد شهرة والرفاهية التى لاقاها وهو صغير حتى أنه لم تعزف فى جنازته نوتة موسيقية واحدة ، وهو الذى أغرق الدنيا كلها فنا وموسيقى .

==============================
========================



ی.س.باخ



هاندل

بيتهوفن

موتسارت

(هايدن)

(١٧٣٢ — ١٨٠٩)

١٠ ـ لودفيج فان بيتهوفن (١٧٧٠ ـ ١٨٢٧)

يلقب ـ بيتهوفن بأنه شاعر النغم أو شكسبير الموسيقى، ولد في بون بألمانيا من أسرة موسيقية فقيرة ، وكان أبوه سكيرا يقسو عليه ليعلمه ويستغله وليجعل منه ـ موتسارت ـ آخر، يربح من ورائه الكثير ، لذلك كره بيتهوفن أباه ولحسن الحظ لم يكره الطفل الموهوب الموسيقى ، وقد عرفه مواطنوه منذ أن كان في الثالثة عشرة من عمره عازفا على البيانو، مما جعلهم يُجمعون على ضرورة سفره إلى فيينا للدراسة المتخصصة ، وهناك بهر أهل ڤيينا بعزفه وقدرته على الارتجال والتلوين ، وفُتحت له القصور ليُواظب على التأليف والعزف، ثم عاد إلى بلده وبعدها عاد إلى ڤيينا ثانية عام ١٧٨٧، حيث قابل موتسارت وأُعجب به وشجعه ، ثم زارها مرة أخرى عام ١٧٩٢ ليتلقى دروسا على يد ـ هايدن ـ .

وبالرغم من عجرفة بيتهوفن وتعاليه وسلاطة لسانه ، إلا أن الأمراء أحبّوه وكَفلوا له حياة مستقرة ليؤلف ويعزف كيف يشاء ، وفي ڤيينا إنكبّ في تلك الفترة المستقرة على التأليف والعزف وقيادة الاوركسترا ، حتى ذاع صيته وتسابق الناشرون على إنتاجه من كل إنحاء أوروبا ، ولكن القدر لم يمهله كثيرا فقد بدأ يفقد السمع تدريجيا ، وما أن وصل إلى عامه الثلاثين حتى فقد السمع تماما مما جعله يبتعد عن الناس وعاش وحيدا بائسا وإحتجب عن الناس والعزف والقيادة مما ساءت له حالته المالية ، ولكنه داوم الكتابة التي تنبع من إحساسه الداخلي وثقافته الموسيقية العالية، وكتب معظم

سيمفونياته وأهم أعماله فى تلك الفترة القاسية .

وهويُعتبر السور الذى يفصل بين الكلاسيكية الرصينة والرومانتيكية ذات الآفاق السامية فى التعبير الحر العميق ، نظرا للظروف الاجتماعية والاقتصادية المتباينة ، وفشله الدائم فى الحب وسوء حالته الصحية وتمام صممه وسيمفونياته التسع هى من أهم ما كتبه بيتهوفن فى حقل السيمفونية فى التاريخ الموسيقى، بما تحمله من عظمة التعبير ودقة الصنعة والاحساس العميق الكامن فيها ، ومنها السيمفونية الثالثة (البطولة - إيرويكا) والرابعة، والخامسة (القدر) والسادسة الريفية (باستورال)، أما السيمفونية التاسعة فهى أشهر الأعمال السيمفونية على الاطلاق ، وهى(الكورالية) التى أدخل فيها الأصوات البشرية(الكورال) فى الحركة الأخيرة .

هذا الى جانب الموسيقى البروجرامية التصويرية (معركة فكتوريا) وأوبراه الوحيدة (فيديليو - الوفاء) وأعماله الهامة للكونشرتو مثل : كونشرتو الكمان والأوركسترا ، خمسة كونشرتوات فقط للبيانو ، ٣٢ سوناتا للبيانو، أهمها السوناتا (العاطفية) سوناتا (ضوء القمر) سوناتا (الوداع) ، ١٧ رباعية وترية ، إلى جانب إفتتاحيات عديدة أشهرها (إيجمونت) ، وأعمال كثيرة متنوعة لاحصر لها ، حتى توفى بائسا عام ١٨٢٧ .

١١ - نيقولا باجانينى (١٧٨٢ - ١٨٤٠)

هو الايطالى الشهير الذى لُقِّبَ(بشيطان الكمان) عزفا

وتأليفا ، ورغم مهارته الأسطورية فهو لم يتلق أى تعليم أو تدريب موسيقى منظم فى معاهد موسيقية كبيرة أو صغيرة ، ولكنها كانت مجرد دروس غير منتظمة إعتمد فيها على نفسه وكفاءته ومثابرته على المران.

ولد - باجانينى من عائلة فقيرة فى ميناء - جنوا - فى إيطاليا ، لأب عامل سكير يعزف الكمان فى الحانات الليلية مقابل جرعات من الخمر الردئ ، وما أن بلغ السادسة حتى كان - باجانينى الصغير يعزف هو الأخر بمهارة فى الحفلات العامة ، حتى أعجب به أحد الأغنياء وإحتضنه وأرسل به إلى أشهر معلمى الموسيقى والكمان ، وهو من لا يستطيع أن يُضيف له شيئا ، ولما بلغ الحادية عشرة ، أصبح عازف أول فى قصر الأميرة (الزا) شقيقة نابليون .

وفى السادسة عشرة ، هرب من أبيه الذى إستغله وإستولى على أرباحه ليعول نفسه ويَعكِف على التدريب عشرة ساعات يوميا ، حتى أصبح مُعجزا يُذهِل العقول والقلوب ، حتى منحه البابا (وسام الركاب الذهبى) الذى منحه لـ (جلوك ، موتسارت) من قبل .

ولم يكن - باجانينى - يعزف الكمان كالآخرين ، بل كان يبتكر دائما أساليب جديدة متميزة فى العزف ، محتكرا كل جوائز ومسابقات العزف فى أنحاء أوروبا ، وفى عام ١٨٢٧ ، ذهب إلى النمسا ومنها إلى باريس وجمع ثروة كبيرة من عزفه حتى إشتهر بأنه شحيح بعد أن بَنى لنفسه قصرا فى بلده إيطاليا ، يقيم به عند عودته كالعظماء ، وقد إشتُهر - باجانينى - بفسقه وسوء خلقه حتى حرمته الكنيسة من حقوقه المدنية حين توفى عام ١٨٤٠ ، حتى تم العفو عنه وأعيد دفنه فى المقابر العامة بعدها بحوالى ٣٥ عاما .

وتمتاز مؤلفات ـ باجانيني بالجمال اللحني، حتى أن بعض من المؤلفين الآخرين من بعده، إستعانوا بها في أعمالهم الموسيقية وأعادوا توزيعها، أو قاموا بعمل تنويعات عليها مثل : فرانز شوبرت، شومان، ورحمانينوف الخ .

ومن مؤلفاته : ٢٤ كابريتشيو للكمان المنفرد .
١٢ سوناتا للكمان والجيتار .
٢ كونشرتو للكمان والأوركسترا .
إلى جانب كتب دراسية لعزف الكمان .

---

١٢ ـ جياكينو أنطونيو روسيني (١٧٩٢ ـ ١٨٦٨)

روسيني Rossini، هو الايطالي الذي سحر العالم بأوبراته ذات الأسلوب المتميز، وكان أبوه عازفا على آلة الكورنو، وأمه مغنية أولى سوبرانو في أحد فرق الأوبرا ، وهكذا نشأ يعزف على كل من الكورنو البيانو بإقتدار وهو لم يزل في الثامنة من عمره ، وفي الرابعة عشرة إلتحق بمعهد الموسيقى في بولونيا بإيطاليا ، ثم ألف بعدها بعام واحد(كانتاتا)ربح بها جائزة التأليف ، وفي السابعة عشرة ألف أول أوبرا له تبعها بأوبرات أخرى بلغت ٣٩ أوبرا ، وهو في السابعة والثلاثين كسب منها أموالا طائلة،جعلته يترفع عن التأليف ليقضي حياته منعما في فرنسا تاركا المجال للآخرين ، كما كان يقول .

تأثر ـ روسيني ـ بأوبرات موتسارت ـ المليئة بالحيوية في البداية ،ثم تميز بعد ذلك بالألحان الجميلة،إلى جانب مهارته في التعبير بالأصوات الأوركسترالية وبراعة التوزيع الآلي ، كما تمتاز

أوبراته بالافتتاحيات الرائعة حتى أصبحت من شهرتها تُؤدّى فى الحفلات الموسيقية مستقلة دون الأوبرات نفسها ، ومن أشهر أوبراته للآن :
(وليام تل - حلاق أشبيلية - إيطالية فى الجزائر)

---

١٣ - فرانز شوبرت (١٧٩٧ - ١٨٢٨)

ولد - شوبرت Schubert - لأسرة فقيرة مُحِبَّة للموسيقى ممارسة لها ، وما كاد يبلغ الحادية عشرة ، حتى أتاحت له موهبته الموسيقية الالتحاق بالكورس فى الكنيسة الملكية النمساوية ، وهناك سنحت له الفرصة للتعلم والدراسة والخبرة العملية الموسيقية وأصبح قادرا على التفرغ لتدريس الموسيقى، وتأليف الأغنيات والمقطوعات الصغيرة ، لذلك لم يتمكن من الدراسة الموسيقية المنظّمة المتعمقة ، بل كان يتلقفها حيث وجدت .

فى السادسة عشرة كتب - شوبرت - أول سيمفونية له، ولكنه لم يجد نفسه إلا فى الأغنيات الصغيرة التى كتب منها حوالى ٦٠٠ أغنية، كما واظب على كتابة السيمفونيات والأوبرات والافتتاحيات ومقطوعات عديدة من موسيقى الصالون ومؤلفات البيانو ، ولكن معظمها لم يُعزف أو يُنشر إلا بعد وفاته .

وألحانه تفيض رقة وجمالا حتى فى سيمفونياته التسع ، أما أشهر أعماله فهى السيمفونية رقم ٨ ، المعروفة بالسيمفونية الناقصة حيث لم يكتب منها سوى حركتين فقط ، واشهر اغانيه هى (سرينادة شوبرت) وقد عاش - شوبرت - ٣٨ عاما فقط فقيرا بائسا ، ولم يتزوج ، كما كان لمعاصره المؤلف الموسيقى - روبرت شومان - الفضل فى جمع تراثه ونشره

والتعريف به وعزفه وتقديمه فى الأوساط الموسيقية والجماهير ، ويُعدّ ـ شوبرت ـ من أهم أعمدة التعبيرية الرومانتيكية الموسيقية .

=============================

١٤ ـ فيلكس مندلسون (١٨٠٩ ـ ١٨٤٧ .)

ولد ـ مندلسون Mendelssohn ، فى هامبورج بالمانيا من عائلة كبيرة ثرية ، عاش فيها طفولة سعيدة مُنعّمة ظهرت خلالها ونمت عبقريته الموسيقية المبكرة ، وشجعه أبوه وأمه لتعلم الموسيقى وجلبوا له أحسن المدرسين والفرق الموسيقية لتعزف له مؤلفاته ، إلى جانب دراسة الفلسفة فى الجامعة .

فى السابعة عشرة من عمره كان قد ألف إفتتاحيته الشهيرة (حلم ليلة صيف) إلى جانب مقطوعات عديدة من الكانتاتا والسوناتا بلغت ٦٠ قطعة ، وفى العام التالى عُرضت أولى أوبراته بنجاح عظيم ، وفى العشرين قاد أوركسترا لندن السيمفونى فى عزف بعض أعماله ، وما أن بلغ الواحدة والعشرين من عمره حتى عُيّن أستاذا للموسيقى فى جامعة برلين ، وطاف بلدان أوروبا قائدا للأوركسترا ومؤلفا وعازفا على آلة البيانو ، وينسب له إبتكار لون جديد من المؤلفات الموسيقية ، عبارة عن مقطوعات للبيانو تتميز بأسلوب لحنى غنائى بدون كلمات (نصوص ـ Songes without words) .

وقد منحته جامعة (ليبزج) الدكتوراة الفخرية بعد أن ـ أنشأ بها كونسيرفاتوارا ، ومن أهم أعماله ، كان الكشف عن مؤلفات ـ (باخ) الكبير ، وتعريف العالم بها بعد أن ظلت مندثرة مجهولة منذ

عام ١٧٥٠ ، لكي تُثرى الحقل الموسيقي حينئذ .

وتمتاز مؤلفات - مندلسون - بالجمال والطلاوة الموسيقية إلى جانب متانة البناء والصياغة والحبكة الموسيقية الفنية ، وتشتمل قائمة أعماله على ما يلي :

عدد ٥ سيمفونيات .
" ٢ أوبرا وأوبريت واحدة .
" ٣ أوراتوريو وكنتاتا واحدة .
" ٢ كونشرتو للبيانو والأوركسترا ، وآخر للكمان .

مؤلفات عديدة من الفيوج والبرليود والفانتازيا والافتتاحيات ومقطوعات كثيرة للبيانو المنفرد ، ومارش الزواج الشهير .

---

١٥ - فردريك شوبان (١٨١٠ - ١٨٤٩)

ولد - شوبان chopin - في بولندا عام ١٨١٠ ، وفي سن العشرين هرب إلى فيينا بالنمسا خوفا من الغزو الروسي لوارسو وهناك درس الموسيقى ، ثم هاجر إلى باريس لكي يستطيع منها كبلد حُر أن يخدم بلاده وقضيتها بفنه وموسيقاه ، يعزف ويؤلف ويُرسل دخله للثوار .

ويمتاز - شوبان - بقدرته الفائقة في عزف البيانو في رقة وعذوبة وسرعة مع وفرة التعبير ، وقد وَجَّه كل مؤلفاته لتحقيق ذلك ، حتى أصبحت له مدرسة وأسلوب متميز به . لهذا تركزت معظم مؤلفاته للبيانو حيث كتب له المئات من الرقصات الشعبية البولندية مثل (البولونيز ، المازوركا) والرابسوديات والدراسات الموسيقية (إيتود) والارتجالات

والبرليود والنكتيرن والفالس وغيرها كثير ، لذلك يُعتبر - شوبان - أحد أهم أعمدة المدرسة الرومانتيكية التى بدأت مع القرن التاسع عشر وهو فى نفس الوقت رائد القومية الموسيقية .

وكان لزميله ومعاصره المجرى (فرانز ليست) فضلا كبيرا عليه ، فقد قدمه للمجتمع الفرنسى وكبار الشخصيات الفنية الفرنسية ، كما قام كبار الموسيقيين العالميين من بعده بإعادة توزيع مؤلفاته التى كُتِبت أصلا للبيانو للأوركسترا السيمفونى الكامل .

==

١٦ - روبرت شومان (١٨١٠ - ١٨٥٦)

نشأ - شومان Schumann - فى أسرة المانية تُحب الأدب ، أدخلته الجامعة لدراسة القانون ، ولكنه سرعان ما تركها لدراسة الموسيقى على يد أستاذ كبير للبيانو ، ولأنه بدأ الدراسة الموسيقية متأخرا وفى سن كبيرة على التعليم الموسيقى ، فإنه لم يَبلُغ مرتبة عالية فى العزف على البيانو كما كان يهفو ، لهذا إتجه إلى التأليف ، لتقوم زوجته عازفة البيانو الماهرة بالعزف له ونشر مؤلفاته حتى بعد وفاته بحوالى أربعين عاما .

يعتبر - شُومان - أحد أساتذة ورواد الحركة الرومانتيكية التى إزدهرت فى الشعر والأدب والموسيقى فى أوروبا وفى بلدة المانيا ، ويُنسب إليه فضل لفت الأنظار إلى معاصروه الرومانتيكيين ، وكشف الغطاء عن التراث الهائل الذى خلفه سالفه (فرانز شوبرت) .

وتضم أعمال - شومان - أربعة سيمفونيات ، وكونشرتو

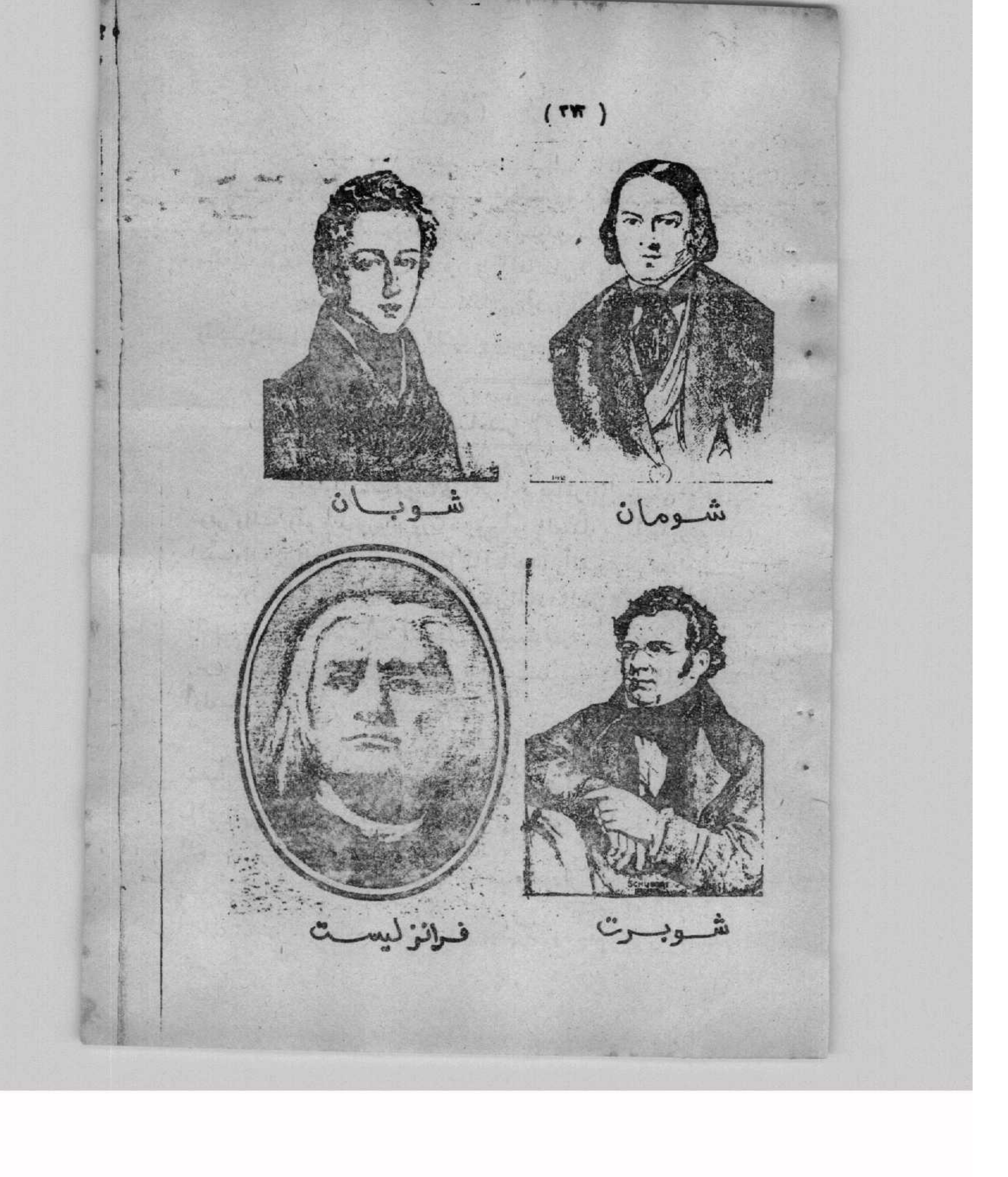
للبيانو وآخر للشيللو ، وكنتاتا وإفتتاحيات وفانتازيا للكمان مع الأوركسترا ، ومقطوعات عديدة من موسيقى الصالون ، أهمها رباعيات للوتريات ، وخماسية للوتريات والبيانو أيضا ، وأغنيات عديدة ، إلى جانب مقطوعات كثيرة للبيانو المنفرد اهمها (متتابعات الكرنفال) .

١٧ - فرانز ليست (١٨١١ - ١٨٨٦)

فرانز ليست Franz Liszt ، هو أعظم من عزف البيانو وصاحب مدرسة وأسلوب خاص في الكتابة له ، ليس في المجر بلده فقط بل أوروبا كلها ، ويوصف بأنه المؤلف الذى نجحت كل مؤلفاته حتى أسوأها في رأيه .

كان والده الهاوى للموسيقى أول من علمه ، حتى أصبح قادرا على العزف أمام الجماهير وهو في التاسعة ، حتى تألق إسمه مما دعا والده للسفر به إلى فيينا - للدراسة الجادة ، وما أن بلغ سن الخامسة عشرة حتى ألف أول أوبرا له من فصل واحد عرضت بنجاح في (باريس) ، وظل يداوم الدراسة والتأليف والتجوال حتى إستقر في عام ١٨٤٤ في مدينة (ويمار) ليتولى قيادة الموسيقى والمسرح بها ، وقد توطدت العلاقة والصداقة بينه وبين كل من (شوبان ، فاجنر) وتأثر كثيرا بشيطان الكمان - باجانينيى - الذى راعه جمال الحانه وعزفه المبهر ، مما دعاه إلى زيادة التدريب حتى أصبح هو الآخر شيطان البيانو .

وفي أواخر سني حياته إنتقل إلى إيطانيا عام ١٨٥٩ ، حيث إرتدى ملابس رجال الدين وتصوف إشباعا لميوله الدينية . وتضم أعماله



شومان

شوبان

شوبرت

فرانز ليست

سيمفونيتين هما (فاوست و دانتى) التى أدخل فيها الأصوات البشرية ، ١٤ قصيد سيمفونى منها (هاملت) ، ٢ كونشرتو للبيانو والأوركسترا ، ١٥ رابسودية مجرية ، رابسودى أسبانى ، إلى جانب مؤلفات عديدة للبيانو من السوناتا والفانتازيا والنيوح .. الخ .

ويعتبر - ليست - كذلك من أئمة القومية الرومانتيكية وينسب إليه إبتكار القصيد السيمفونى وموسيقى البروجرام .

===================================

١٨ - ريتشارد فاجنر (١٨١٣ - ١٨٨٣)

فاجنر Wagner ، هو احد عباقرة الموسيقى الألمانية توفى والده وهو طفل رضيع ، ورباه زوج أمه الممثل ، الذى أورثه حب الأدب والفن والفلسفة التى درسها بالجامعة ، وألف وترجم عددا من الكتب والدراسات الأدبية ، ذلك فى نفس الوقت الذى كان يدرس فيه الموسيقى بعناية حتى أنه ألف فى السابعة عشرة من عمره رباعية وترية وسوناتا ، وفى التاسعة عشرة ألف سيمفونيته الأولى التى عزفت أول مرة فى - براج - تشيكوسلوفاكيا .

وكان - فاجنر - يؤلف قصص أوبراته وأشعارها ويلحنها بنفسه ، وتنقل من مسرح إلى آخر كقائد للأوركسترا ، وفى عام ١٨٣٩ ، سافر إلى فرنسا وعاد منها بعد فشله فى إحراز نجاحات هامة لأسلوبه الجديد ، ورجع إلى - درسدن - فى ألمانيا حيث عرض أوبراه (رينزى) ونجحت بشكل لفت إليه الأنظار حتى عين قائدا للأوركسترا بها ، حيث قاد أعمال كل من - جلوك ، موتسارت ، بيتهوفن وغيرهم ، حتى قدم

من تأليفه وموسيقاه أوبرا (تانهوزر) الشهيرة ، ثم (الهولندى الطائر) بين عامى ٤٣ - ١٨٤٥ .

وخلال الاضطرابات الألمانية السياسية ، هرب إلى - فيمار، حيث قابل - فرانز ليست - المجرى الذى إحتضنه وشجعه لتقديم أوبراه (لوهنجرين) ، وفى عام ١٨٤٩ إنتقل إلى زيورخ فى سويسرا وقضى بها ثمانى سنوات كتب فيها وألف أعمالا أدبية وموسيقية، منها اوبراه الكبيرة (الحلقة) التى تحتوى على أربعة أجزاء تُعرض فى أربعة ليالى متتالية .

فى عام ١٨٦٥ رجع إلى ميونخ بعد أن عفا عنه ملك بافاريا وقدم هناك أوبراه الكبيرة الشهيرة (تريستان و إيزولدى) وبعدها أوبرا (مايستر سنجر) ، (فولكيرى)، وفى عام ١٨٧٢ عاونه أهالى بافاريا وأهدوا له قطعة أرض ليَبنى عليها بمساعدة الأثرياء دار أوبرا عُرِضت عليها أعماله التى كان آخرها أوبرا (بارسيفال) عام ١٨٨٢ ، وبهذا تحققت كل آماله وأحلامه بحياة فنية ناجحة وسعادة عائلية حينما تزوج إبنة صديقه ومشجعه (فرانزليست) .

وبجانب الأوبرات الـ ١٤ التى كتبها ، كتب السيمفونية ، وست إفتتاحيات وموسيقى تصويرية لمسرحيات ، وكنتاتا (العام الجديد) ومقطوعات للبيانو وأغانى ، هذا إلى جانب مؤلفاته الأدبية والقصص والأشعار التى ملأت عشرة مجلدات كبيرة .

وتظهر فى مؤلفاته الروح الرومانتيكية الألمانية خصوصا فى الأوبرات ، حيث إنتهت الآريات الطويلة والريستاتيف وحل محلها الاستفادة الكاملة من التعبير الأوركسترالى والتفاعل القوى بين

الألحان ، والمهارة فى الكتابة للأصوات وإستخدام الآلات .

وقد ساعد ـ فاجنر ـ كتابته للقصص والأشعار والحوار ، قبل وضع الموسيقى على تحقيق التعبير والتصوير والانسجام بين الشكل الموسيقى والاخراج المسرحي لأوبراته ، ولهذا يُعتبر ـ فاجنر ـ إمام الرومانتيكية الرصينة العميقة ، بعيدا عن الاغراق فى التعبيرية ، وقد أصبح أسلوبه هذا مدرسة هامة فى حقل الأوبرا والموسيقى بوجه خاص ، والموسيقى والدراما بوجه عام .

١٩ ـ جوسيبى فيردى (١٨١٣ ـ ١٩٠١)

يُعدّ ـ فيردى Verdi ، ملك الأوبرا الايطالية ، تلقى ـ فيردى ـ أول دروسه الموسيقية وهو فى سن الثامنة عشرة ، فى كنيسة القرية التى كان يقيم فيها مع والده البسيط المحب للموسيقى ، ثم إنتقل إلى ميلانو عام ١٨٣٢ ليلتحق بالكونسيرفاتوار هناك ، ولكنه لم يُقبَل لكبر سنه وبلادته ، كما قالت اللجنة التى إختبرته ، ولكنه لم ييأس وعاد إلى قريته ليُواصل الدراسة الخاصة والعمل كعازف على الأورغن بالكنيسة ، ثم رجع ثانية إلى ميلانو بعد سنتين ليعَرض هناك أول أوبرا له على مسرح ـ الاسكالا ـ الكبير ، وهى أوبرا (أوبرتو) حيث لفت إليه الأنظار وإنهالت عليه تعاقدات أصحاب دور الأوبرا لكتابة أوبرات جديدة ، وبعد موت زوجته وطفلاه إعتزل الموسيقى لمدة عام ثم إستعاد ثقته بنفسه ليُعاود التأليف ويكتب أوبرا (نابوكو) عام ١٨٤٢ ، وخلال تلك الفترة أحس بفقره الثقافى ، وإنكبّ على قراءة الأدب والشعر

وبعدها كتب أوبراه (ماكبث) ثم ريجوليتو عام ١٨٥٠ ، وترافياتا ، والتروفاتوري ، التي نجحت كلها نجاحا باهرا إلى اليوم وتُعد للآن من أهم ما يوضع في برامج الأوبرات في كل مكان بالعالم ، وبعد ذلك كتب أعظم أوبراته (عايدة) عام ١٨٦٩ لتعرض في القاهرة عام ١٨٧١ حيث نجحت نجاحا أسطوريا ، ثم إختتم حياته بعملين هامين هما (عطيل ثم فالستاف) حيث تفوق بهما جماهيريا على - فاجنر - وبذلك بلغت أوبراته كلها ٢٧ ، بجانب سيمفونيتان ، ستة كونشرتوات للبيانو والأوركسترا ، وأغنيات متنوعة كثيرة .

وتتميز أوبرات - فيردي - بإنطباعها بالأسلوب الايطالي بميلودياته الجذابة والتوزيع الأوركسترالي والكورالي البارع مع الافتتاحيات الأخاذة ، بما يُعد مدرسة خاصة به ، حتى مات ودفن في مشهد عظيم عام ١٩٠١ .

---

٢٠ - فردريك سميتانا (١٨٢٤ - ١٨٨٤)

ولد - سميتانا Smetana - في بوهيميا بتشيكوسلوفاكيا وقد ظهرت مواهبه في صغره ، وإشترك في عزف إحدى رباعيات هايدن - وهو في الخامسة ، وأظهر في صباه مهارة كبيرة في عزف البيانو ، حتى عُيِّن أستاذا بكونسيرفاتوار - براج - وقد قام بجولات زار فيها معظم عواصم أوروبا قائدا للأوركسترات ، حتى إستقر في السويد لمدة خمسة سنوات ، ثم عاد إلى براج - ليُساهم في إنشاء المسرح القومي ويتولى رئاسة الأوركسترا حتى عام ١٨٧٤ ثم إستقال بسبب المرض الذي أصابه في

أننه أدى به إلى الصم الكامل حتى وفاته عام ١٨٨٤ ، وتضم قائمة أعماله،ثمانى أوبرات وتسعه قصائد سيمفونية وسيمفونية واحدة هى (النصر)،وموسيقى صالون ورباعيات وترية ومقطوعات منوعة للبيانو والأوركسترا ، وأشهر أوبراته (الخطيبة المباعة) وتتميز موسيقى سميتانا بالطابع الرومانتيكى القومى ، وهو يُعدُّ رائد الموسيقى فى تشيكوسلوفاكيا .

٢١ - يوهان إشتراوس (١٨٢٥ - ١٨٩٩)

يوهان إشتراوس Johann Strauss هو ملك الفالس ويحمل هو ووالده وآخرون من عائلته النمساوية نفس الاسم ، ويعملون أيضا فى حقل الموسيقى ، وأشهرهم هو (إشتراوس) هذا صاحب الفضل - فى إنتشار الفالس كرقصة أرستقراطية،حيث ألف منها حوالى ٤٠٠ قطعة كلها جميلة وذات طابع متميز خاص تعرف به كل مؤلفاته .

تعلم إشتراوس الصغير عزف البيانو سرا على يد والدته، وظهرت مواهبه المبكرة التى حاول والده الموسيقى أن يُبعده عن هذا الميدان ، وتعلم المحاسبة ليُصبح كاتبا فى أحد البنوك ، ولكنه إستقال من عمله هذا وهو فى التاسعة عشرة،ليهجر والده ويكوِّن فرقة موسيقية صغيرة تعمل فى أحد المقاهى فى ضواحى ڤيينا ، وإنضم إليه عازفون آخرون ليصبح أوركسترا كبير يدور به انحاء أوروبا،يقدم الفالس للعالم ، وبدأ بعدها يتجه للكتابة الموسيقية لأعمال أكبر مثل بعض الأوبريتات التى حشاها أيضا بالفالس مثل أوبريت (الوطواط) ولم

يقتصر - اشتراوس - على كتابة الفالسات والأوبريتات التى نجح فيها
فقط ، بل ألف أيضا نوعيات أخرى مثل : البولكا ، وقد إنتخبه أهل
بلدته ومواطنوه كعمدة لمدينة - ڤيينا - تكريما له فى أواخر أيام
حياته التى ملأها بالعمل المثمر والنجاح الدائم .

==================================

٢٢ - جـــوهان بـــــرامـز (١٨٣٣ - ١٨٩٧)

ولد - برامـز Brahms فى المانيا وتوفى بالنمســا ،
وعندما ظهرت بوادر موهبته ، شجعه والده عازف الكنترا باص الفقير ،
وشجعه كل من - فرانز شوبرت ، شومان - وقد ظل يخشى الكتابة للأوركترا
السيمفونى حتى سن الاربعين حين ألف أربعة سيمفونيات ، وإثنين مـن
الكونشرتو للبيانو وآخر للكمان ورابع للتشيللو . أما اكثر إنتاجـه
فهو من موسيقى الصالون للبيانو والغناء بأنواعه .

ورغم أنه عاصر الرومانتيكية فى عنفوانها ، إلا أنه لـم
يكن مندفعا فى تيارها ، بل كان أكثر الدعاة إلى عودة الكلاسيكيـــة ،
وقد تأثر - برامز - كثيرا ببيتهوفن - حتى قال النقاد عن سيمفونيته
الأولى بأنها السيمفونية العاشرة لـ بيتهوفن .

==================================

٣٣ - الكســاندر بـورودـيـــن (١٨٣٤ - ١٨٨٧)

يعتبر - بورودين Borodin - من مؤسسى المدرســـة
الموسيقية الروسية الحديثة ، حيث درس ثم إشتغل بالتدريس فى معاهد

الموسيقى العالية فى روسيا ، إلى جانب أستاذيته فى الطب دراسته الأصلية ، وبورودين هو أحد الخمسة الكبار الروس الذين أقاموا دعائم النهضة الموسيقية الروسية ، مع - بالاكيريف ، سيزاركوى وموسورسكى وريمسكى كورساكوف .

من أشهر اعماله أوبرا - البرنس إيجور - التى أتمها وأكملها كورساكوف بعد وفاته ، كما كتب - بورودين - ثلاثة سيمفونيات لم يتم إحداها أيضا بنفسه ، كما كتب العديد من القصائد السيمفونية ، وموسيقى صالون وقطع منفردة للبيانو .

==========

٢٤ - كاميل سان صانص (١٨٣٥ - ١٩٢١)

بدأ - سان صانص Saint-Saens ، يتعلم عزف البيانو وهو فى الثالثة ، وفى السابعة كان قد أتم الخبرة الموسيقية الأساسية ، ليلتحق بكونسيرفاتوار باريس ، وما أن ناهز السادسة عشرة من عمره حتى ألف أول سيمفونية بنجاح كبير ، فى الوقت الذى أتم فيه دراسته ليعمل كعازف على الأورغن بأحد الكنائس وليواصل التأليف الموسيقى ويقوم بجولات فنية فى أنحاء أوروبا وأمريكا عازفا للبيانو وقائدا للأوركسترا ، فى عزف مؤلفاته التى تضم عددا هائلا من النوعيات المختلفة منها : ١٤ أوبرا ، خمسة سيمفونيات ، خمسة كونشرتو للبيانو كونشرتوان للكمان ، كونشرتوان للتشيللو ، باليهان أوروتوريو ، كنتاتا و قداس ، فانتازيا للكمان والهارب ، إفتتاحيات وأغنيات ومقطوعات للبيانو ،

رباعيات وترية وسوناتات ومؤلفات للأورغن ، موسيقى بروجرامية متتابعات وقصائد سيمفونية .

ومن أشهر مؤلفاته (روندو كابريتشيو) للكمان والأوركسترا القصيد السيمفوني (رقصة الموت) أوراتوريو أو الأوبرا الدينية (شمشون ودليلة) .

ويمتاز - سان صانص - عن معاصريه الفرنسيين بأنه لم ينخرط في ركاب المذهب التأثيري ، ولأنه عاش في مصر فترة من الزمن وفي الجزائر مدة طويلة حتى مات بها عام ١٩٢١ ، واستوحى من هذا الجو الشرقي كثيرا من ألحانه التي أدخلها في أعماله .

---

٢٥ - جورج بيزيه (١٨٣٨ - ١٨٧٥)

أصبح - بيزيه Bizet - وهو في التاسعة طالبا بكونسيرفاتوار باريس ، وتخرج منه وهو في التاسعة عشرة ليفوز كذلك بجوائز عديدة في التأليف الأوبرالي في ألمانيا وإيطاليا ، وتعتبر أوبرا (كارمن أشهر أعماله التي كتبها عام ١٨٧٥ ، ولكنه مات بعد فشل عرضها الأول بعدة شهور ، ولكن عند إعادتها بعد موته نجحت نجاحا باهرا ، هذا إلى جانب أوبراته الأخرى مثل (جميلة) ، (صيادي اللؤلؤ).

لبيزيه - أعمالا أخرى مثل المتتابعات (روما ولعبة الأطفال) ولكنه لم يكتب سوى سيمفونية واحدة فقط .

---

٢٦ - موديست موسورسكى (١٨٣٩ - ١٨٨١)

يعتبر - موسورسكى Moussorgsky، من أهم ممثلى المدرسة القومية الروسية ، فهو أوكرانى من أسرة عريقة، كانت أمه أول معلمة له فى العزف على البيانو وهو صغير، ثم تولى هو تعليم نفسه التأليف الموسيقى ، وألف أغانى قبل أن يبلغ العشرين من عمره، ثم عمل موظفا حكوميا لكى يستطيع أن يتلقى دروس التأليف على يد بعض الأساتذة ومنهم (بالاكيريف) .

ومما هو جدير بالذكر فإنه لم يتلق فى حياته تقديرا ، وتشجيعا لمؤلفاته ، ولكنه مثل الكثيرين من المؤلفين الموسيقيين، صادفت أعماله نجاحا باهرا فقط بعد وفاته، وإنتشرت مجموعته من ٦٠ أغنية ، والتى تفيض جمالا ورقة وتعبيرا .

أما أهم أعماله فهى أوبرتان بَنى موسيقاهما على الألحان الشعبية الروسية مثل :(بوريس جودونوف) التى نقَّحها بعدة (ريمسكى كورساكوف) ، ومن أعماله للاوركسترا القصيد السيمفونى (ليلة فوق جبل مكشوف) إلى جانب مقطوعات كثيرة للبيانو وأخرى للغناء والرقص الشعبى الروسى .

٢٧ - بيتر تشايكوفسكى (١٨٤٠ - ١٨٩٣)

تشايكوفسكى Tchaikowsky، هو أكثر المؤلفين الروس شهرة فى العالم ، وينحدر من أسرة متعلمة ميسورة الحال ،

علمته المبادئ الموسيقية الأولية ، وإن ركزت كثيرا على توجيهه وجهة أدبية ، لهذا لم يظهر فى صغره نبوغا موسيقيا ملفتا ، فقد دخل كلية الحقوق ليقتسم وقته بين الدراسة الجامعية والموسيقية بنفســه ، ثم إشتغل فى وظيفة حكومية ، ولكن ما أن بلغ الخامسة والعشرين حتى ترك الوظيفة فى اليوم الذى تخرج فيه من الكونسرفاتوار فى لينينجراد حيث عين مدرسا للهارمونى ، ثم إنتقل إلى موسكو ليتولى قيادة أوركسترا الطلاب ، وليختبر مؤلفاته الأولى التى كتبها حتى تلك الفترة .

فى عام ١٨٦٨ إنضم إلى مجموعة الخمسة الكبار الروس حيث وضعوا أسس النهضة الموسيقية الروسية (بالاكيريف ـ كورساكوف ـ بورودين ـ سيزاركوى ـ موسورسكى) وإن كان قد تركهم بعد أن خالفهم الرأى فى الخروج الي العالمية الموسيقية بعيدا عن القيود المحلية .

وقد زار تشايكوفسكى إيطاليا وإنجلترا وأمريكا وإنهالت عليه القاب التكريم ، لما تميزت به أعماله من طابع شخصى واضح ، يتمثل فى وضوح الميلوديات وقوة التوزيع والتعبير الآلى ، وتضم قائمة أعماله كثيرا من المؤلفات المتنوعة منها :

- ستة سيمفونيات وأشهرها (الباتاتيك) رقم ٦ .
- ١١ ـ أوبرا ، سبعة قصائد سيمفونية مثل (روميو وجولييت) ، (هاملت) ، (مانفريد) ، وأربعة إفتتاحيات أشهرها إفتتاحية ١٨١٢ ، والمارش السلافى ، وأربعة متتابعات للاوركسترا ، أما أشهر أعماله فهى ثلاثة باليهات كبيرة إعتبرت فتحا جديدا فى فن الباليه هى (بحيرة البجع ـ كسارة البندق ـ الجمال النائم) وثلاثة من كونشرتو البيانو وآخر للكمان ، وأعمال أخرى كثيرة متنوعة .

٢٨ ـ أنطونيو دفورجاك (١٨٤١ ـ ١٩٠٤)

نشأ ـ دفورجاك Dvorak ، فى أسرة فقيرة فى مدينة ـ براج عاصمة تشيكوسلوفاكيا ، وفى صغره أظهر براعة واسعة واستجابة لتعلم الموسيقى خصوصا عزف الكمان ، عندما كان تلميذا فى مدارس التعليم العام ، مما دعا المسؤلين بها إلى إلحاقه بمعهد ـ كونسيرفاتوار براج ، وأعانه على تكملة دراسته ، وفى عام ١٨٧٤ ألف نشيدا للكورال والأوركسترا نجح نجاحا باهرا ، مما دعا إلى مساعدته للدراسة العالية ومواصلة التأليف وإيفاده إلى إنجلترا للحصول على الدكتوراة ، ولما رجع منها عُيِّن مديرا للكونسرفاتوار ، وتضم أعماله :

- تسعة أوبرات ناجحة ، تسعة سيمفونيات
- ثلاثة كونشرتات للبيانو والكمان والتشيللو وافتتاحيات .
- موسيقى صالون ، أغنيات منوعة .

تتميز مؤلفاته كواحد من رواد المدرسة القومية ، بحرصه على إبراز الطابع المميز لموسيقى بلاده ، إلى جانب أسلوبه الواضح فى الكتابة الهارمونية والكنتربونتية والتوزيع الآلى والأوركسترالى الجيد . ومن أشهر اعمالة : الرقصات والرابسوديات السلافية

٢٩ ـ إدوارد جريج (١٨٤٣ ـ ١٩٠٧)

يُعد ـ جريج Grig ـ من أعظم زعماء القومية الموسيقية ، فمن خلاله تعرف العالم على بلاده ـ النرويج ـ وعلى

موسيقاه ، ففي العاشرة من عمره ظهرت مواهبه المبكرة بعد أن تولت أمه تعليمه المبادئ الموسيقية ، ثم أرسله والده إلى - ليبزج في المانيا ليدرس بالكونسرفاتوار وهو في الخامسة عشرة من عمره، حيث لفت إليه الأنظار ، حتى تخرج ورجع إلى النرويج ثانية حيث بدأ في التنقيب عن الألحان والرقصات الشعبية ودراستها ، حتى تقابل مع دارس آخر نرويجي هو الموسيقي (نوردراك) وظلا يعملان معا حتى توفي، وهنا تحمل - جريج - العبء وحده ، ليتولى بعد ذلك كتابة الكثير من الرقصات والألحان الشعبية بأسلوب فني رفيع . كما قام بجولات في أنحاء أوروبا ليتصل بكبار الموسيقيين فيها .

وفي الثلاثين من عمرة أصبح رائد الموسيقى النرويجية ، وأشهر مؤلفيها ، خصوصا بعد أن كتب متتابعات (بيرجنت) الشهيرة في عام ١٨٧٦ ، وكرمته بلادة وإنهالت عليه الألقاب والدرجات الفخرية من جامعات وأكاديميات العالم .

كتب - جريج - أول كونشرتو له للبيانو ، وكون جمعية الموسيقى في -(أوسلو) العاصمة، وأنشأ أوركسترا ظل يقوده مدة ثلاثة عشرة عاما ، وتضم أعماله :

كونشرتو وسيمفونية واحدة ، موسيقى صالون ، متتابعات أوركسترالية رقصات شعبية ومقطوعات عديدة للبيانو والكمان ، وكلها يتجلى فيها الطابع القومي النرويجي واضحا .

====================================

روسيني

ڤيردي

مندلسون

جريج

تشايكوفسكي

يوهان شتراوس

ديبوسي

٣٠ - ريمسكي كورساكوف (١٨٤٤ - ١٩٠٨)

كورساكوف Korsakov ، هو أحد الخمسة الكبار الروس ، الذين حملوا لواء الموسيقى القومية الروسية ، بدأ حياته ضابطا فى البحرية الروسية ، ويدرس البيانو فى أوقات فراغه ، كما درس على يد زميله (بالاكيريف) وفى سن السابعة عشرة إستقال من البحرية ليتفرغ للموسيقى .

وقد كتب - كورساكوف - أول سيمفونية له وهو فى الواحدة والعشرين ، وعُيّن بعدها أستاذا للتأليف بكونسيرفاتوار لينينجراد ومفتشا لفرق البحرية الموسيقية ، كما ساهم بشكل فعال فى النهضة الموسيقية لبلاده بعد أن قام بإعادة توزيع مؤلفات مواطنيه الذين لم يتموا أعمالهم لوفاتهم أمثال : دارجومسكي - موسورسكي - بورودين .

وكان كورساكوف يميل كثيرا إلى الموسيقى الشرقية ، إلى جانب الطابع القومى لموسيقاه التى تعتمد على خصائص وألحان موسيقى بلاده ، ومن أشهر أعماله متتابعات (شهرزاد - سيمفونية عنتر ، وأجزاء من أوبراه - الديك الذهبى ، كما تضم أعماله تسعة أوبرات وثلاثة سيمفونيات ومتتابعات وإفتتاحيات وفانتازيا وموسيقى صالون وأغنيات شعبية بأسلوب فنى رفيع .

٣١ - جياكومو بوتشيني (١٨٥٨ - ١٩٢٤)

درس - بوتشينى Puccini ، فى كونسيرفاتوار ميلانو ...

إيطاليا منذ صغره ، وفى سن السادسة والعشرين ، تألق نجمه كمؤلف أوبرالى له طابعه المتميز الذى يحمل الشخصية الايطالية ، فألحانه تمتاز بالجمال والانسيابية والاستخدام البارع للتلوين الأوركسترالى والتعبيرات الدرامية المثيرة .

كتب بوتشينى عشرة أوبرات منها : (مانون ليسكو ، ثم توسكا) والأوبرات ذات الطابع والمواضيع الشرقية أو الغريبة الأسطورية مثل : (مدام بترفلاى ـ لا بوهيم ـ فتاة الغرب الذهبى ، توراندو وغيرها) كما يتصف بوتشينى بالاخلاص الشديد فى عمله مع دراسة مواضيع أوبراته بعناية ومعايشتها جيدا ، حتى خرجت جميعها بشكل مشرف وناجح حتى اليوم .

==================================

٣٢ ـ اسحق آلبينيز (١٨٦٠ ـ ١٩٠٩)

يعتبر آلبينيز Albeniz إمام المدرسة القومية الأسبانية الحديثة ، لذلك تتميز مؤلفاته بالطابع الأسبانى الشعبى ، وكمعظم الموهوبين كان يعزف البيانو وهو فى الرابعة فى الحفلات العامة حتى أرسله والده إلى باريس وهو فى السادسة ليتخصص فيها جديا .

كتب آلبينيز حوالى ٢٠٠ قطعة ومؤلفة تتراوح بين القطع الصغيرة من السويتات والسوناتات المختلفة ، إلى الكونشرتوات وأيضا الأوبرات التى تدور كلها فى جو أسبانى خالص ، رفع بها مستوى الموسيقى الأسبانية الشعبية إلى العالمية فى مؤلفات رفيعة المستوى

==================================

٣٣ ـ كلاوديو ديبوسي (١٨٦٢ ـ ١٩١٨)

ديبوسي Debussy ، هو مؤسس المدرسة التأثيرية في الموسيقى ، وينسب إليه أنه كان أول من فكر في إستخدام تركيبات صوتية وهارمونية جديدة في العصر الحديث مثل :

١ ـ السلم الخالي من أنصاف الدرجات ، الذي يحتوى الأوكتاف فيه على ستة درجات صوتية كاملة فقط .

٢ ـ السلالم المبنية على المقامات الاغريقية Modes ، والمقامات الكنيسية ، والسلالم الخماسية بأنواعها .

٣ ـ السلالم المبنية على الدرجات الانهارمونية الأنافية .

٤ ـ تركيبات هارمونية وتآلفات شاذة مبتكرة .

ومن البديهي تبعا لذلك أن تكون مؤلفاته كلها ترتبط بمواضيع محددة ، أي موسيقى بروجرامية ، متحررة من القوالب والقواعد الموسيقية الثابتة ، فقد عرف ـ ديبوسي ـ كيف يجدد في أساليب التأليف الموسيقي معتمدا على ثقافته الموسيقية العالية وحاسته المرهفة ، لكي يواكب الاتجاهات التجديدية التي شملت جميع الفنون في أواخر القرن التاسع عشر .

التحق ديبوسي بكونسيرفاتوار باريس في سن الثالثة عشرة ، وأتم دراسته وفاز بجائزة التأليف وهو في الثانية والعشرون ، وألف أعمالا للكورال والأوركسترا والأصوات الفردية والبيانو ، وهي تمتاز بالتنوع والغرابة في التكوين مثل :

- متتابعات برجامسك للبيانو .

= رباعيات غنائية من كلماته وموسيقاه (chansons de Bilitis)
= أعمال للكورال والأصوات النسائية فقط (Elne ، Sirens) .
= أوبرا ـ بلياس ميليزاندا ـ وباليه ـ اللعبة (Jeux) .
= ثلاثة مقطوعات ـ نوكتيرن ، وبرليود ، ومقطوعات ـ (الجزيرة المرحة ، صور)، ومتتابعات (البحر ، الخريف ، إيبيريا) للأوركسترا .
= رباعية للأصوات والاوركسترا (نافورة الماء) .
= أعمال للبيانو ١٢ إيتود ، وسويتان من إثنى عشرة جزءا .

==============================

٣٤ ـ ريتشارد إشتراوس (١٨٦٤ ـ ١٩٤٩)

هو أحد أقطاب عائلة ـ إشتراوس النمساوية ، وإن كان قد تميز عنهم بطابعة وأسلوبه الخاص ، وقد تأثر في شبابه بـ . برليوز ، وفرانزليست ، خاصة في قصائدهم السيمفونية ، كما في أعماله مثل : (ماكبث ـ دون جوان ـ دون كيشوت ـ السيمفونية الأليفة) .

وقد ظهرت بوادر نبوغه مبكرة أيضا ، حتى أنه ألف أولى سيمفونياته وهو في السابعة عشرة ، وقاد في شبابه معظم أوركسترات مدن ألمانيا ، وتضم أعماله ما يلي :

= سيمفونية واحدة ، كونشرتو للبيانو وآخر للكمان ، وكونشرتو لليد اليسرى فقط مع الأوركسترا .
= عدد من الأوبرات أشهرها (سالومى ـ أرابيللا ـ اليكترا)
= موسيقى صالون وفانتازيا .
= ثمانية قصائد سيمفونية .

ويعتبر - ريتشارد إشتراوس ، ختام المجد الذى عاشته المدرسة الألمانية منذ عهد - باخ وحتى موتسارت وبيتهوفن .

---

٢٥ - جان سيبليوس (١٨٦٥ - ١٩٥٧)

سيبليوس Sibelius هو أحد أقطاب المدرسة القومية الموسيقية ، ويحظى إسمه فى بلاده - فنلندا - بتعظيم كبير وتمتاز أعماله بأسلوبه الواضح فى تركيب الألحان والبناء الهارمونى والكنترابونتى المتميز ، وقد منحته بلاده وهو فى الثانية والثلاثين معاشا دائما ليتفرغ للتأليف الموسيقى فقط ، وتضم أعماله الموسيقية التى تم حصرها حتى وفاته ما يلى :

= ١٣ قصيدة سيمفونية أشهرها - فنلندا .
= سبعة سيمفونيات وكونشرتو للكمان ، ومتتابعات للأوركسترا والبيانو .
= ١٠٠ أغنية ، موسيقى صالون ، سيرينادتان للكمان والأوركسترا .
= أوبرا واحدة ، موسيقى تصويرية لمسرحيات عديدة .
= مقطوعات كثيرة للبيانو المنفرد .

---

٣٦ - إنريكو جرانادوس (١٨٦٧ - ١٩١٦)

بدأ - جرانادوس Granados دراسته الموسيقية مع أحد أصدقائه من قادة الموسيقى العسكرية الأسبانية ، ثم واصل دراسته لعزف البيانو والتأليف مع آخرين ، حتى سافر إلى باريس ليتم دراسته بها ، وليرجع كأحد رواد المدرسة القومية الاسبانية ، فقد إستعان كثيرا

بالألحان الشعبية الأسبانية فى أعماله الموسيقية ، كما فى أوبراه (جويسكاس) وأوبراته الأخرى ، إلى جانب المتتابعات والسيريناد ، والرقصات والأغنيات ، وكونشرتو للبيانو وموسيقى الصالون ، ومؤلفات كثيرة للبيانو .

وقد طاف - جرانادوس - بعواصم أوروبا عازفا لموسيقاه ، كما أنشأ معهدا للموسيقى فى لشبونة ظل يديره حتى توفى عام ١٩١٦ .

==============================

٣٧ - فـــرانز ليـــهار (١٨٧٠ - ١٩٤٨)

فرانز ليهار Franz Lehar مؤلف موسيقى مجرى الأصل ، درس فى كونسيرفاتوار براج بتشيكوسلوفاكيا ، ثم أصبح بعـــد تخرجه رئيسا لفرقة موسيقى عسكرية مثل أبيه ، وقد ألف - ليهار عددا من الأوبرات ولكنها لم تلقى النجاح والشهرة التى لاقتها أعماله من الأوبريتات ، وخصوصا أوبريت الأرمله الطروب - كما ألف عددا مـــن المارشات والرقصات والمقطوعات المنوعة للبيانو ، وقد توفى فـــى النمسا عام ١٩٤٨ .

==============================

٣٨ - ســـيرجى رحـــمانينـــوف (١٨٧٣ - ١٩٤٣)

رحمانينوف Rachmaninoff هو المؤلف الروسى المولد الذى أكمل دراسته فى كونسيرفاتوار موسكو ، وفاز بالميدالية الذهبية وعين مايسترو أول فى دار أوبرا لينينجراد ، وطاف عدة مرات بأنحاء

عازفا وقائدا لمؤلفاته ، ثم إستقر به المقام فى أمريكاحتى مات بهاعام ١٩٤٣ . وتضم أعماله ما يلى :

ثلاثة سيمفونيات ، قصيدة سيمفونية

٤ كونشرتو للبيانو والأوركسترا أشهرها (دو الصغير) .

موسيقى صالون ، وموسيقى دينية وبرليود ، ومؤلفات عديدة للبيانو وأوبرتان .

---

٣٩ ـ أرنـــولد شـــونبـــرج (١٨٧٤ ـ ١٩٥١)

ولد ـ شونبرج Schoenberg فى ڤيينا من أبوين يهوديين علمته والدته بدرسة البيانو مبادئ الموسيقى والبيانو ،وتعلم العزف على الكمان فى الثامنة ، وظهرت مواهبه المبكرة حينما بدأ التأليف فى السابعة عشرة ،حيث ترك الدراسة العامة وتفرغ للموسيقى ولكنه عمل فى بنك بعد وفاة والده فى نفس الوقت الذى علّم نفسه بمساعدة أحد أصدقائه وبعدها إعتمد على نفسة كليا ، وبدأ يظهر إنتاجه من الأغانى والأوبـرا وموسيقى الصالون ، وفى عام ١٩٠١ رحل إلى برلين وعُيّن قائدا للأوبـرا وبدأ يظهر أسلوبه الجديد فى أغنية (كابارية) الصعبة الأداء .

عاد شونبرج إلى ڤيينا ليعمل بالتدريس حيث جمع حولـــه الكثير من الشباب المؤمن به وبأسلوبه التجريدى ، وعاد ثانية إلـــى العمل كمدرس للتأليف بكونسرفاتوار ببرلين عام ١٩٠٦ ، وقوم سيمفونية للحجرة قابلها الجمهور بالاستهجان فى البداية ثم لا يلبث بعد قليل من قبوله ،وهكذا قدم عمله الكبير الذى استغرق فى كتابته عشرة سنين

وهو (جوربليدر) للأصوات البشرية والأوركسترا وهى كانتاتا كبيرة ، قدمها أول مرة عام ١٩١٣ فى ڤيينا وقوبلت بإستحسان كبير ، وفيها كان يقترب من الهدف الذى يريد الوصول إليه وهو الخروج عن النظام المقامى والتونالى (الارتباط بسلم أو مقام معين) وقد تحقق هدفه بعد إنتهاء الحرب العالمية الأولى التى جُنِّد فيها وترك التأليف عدة سنوات ، حيث توصل إلى التأليف بالأسلوب الأثنى عشرى ، (الدوديكافونية ، وهى عدد أنصاف الدرجات فى الأوكتاف الكامل) وبهذا تسبب فى إرتباك عالم الموسيقى ، وأصبح قائدا للفكر الموسيقى الجديد ، وظل يعمل أستاذا للتأليف فى أكاديمية الفنون ببرلين ، حتى عام ١٩٣٣ ، ثم هرب إلى أسبانيا ثم فرنسا ثم أمريكا خوفا [illegible] ـ حيث عمل أستاذا للتأليف بجامعة كاليفورنيا ، وأصبح مواطنا أمريكيا عام ١٩٤٠ ، وتضم قائمة أعماله :

= [illegible] رباعيات وتريه .

= كانتاتا للكورال والأوركسترا ، وأوبرا (موسى وهارون)

= سيمفونية للحجرة ، خمس مقطوعات للأوركسترا ، وتنويعات .

= أغنيات وموسيقى صالون ، سويت للبيانو ، وموسيقى مسرحية .

= كونشرتو للبيانو والأوركسترا ، وكونشرتو للكمان .

==

٤٠ ـ موريس رافيل (١٨٧٥ ـ ١٩٣٧)

رافيل Ravel هو أحد أئمة الموسيقى التأثيرية ، إلا أنه لم يسر فى ركب مواطنه عميد هذا المذهب (ديبوسى) ،

بل كان له أسلوبه الخاص وطريقته الذاتية فى الصياغة الموسيقية ـ

تأثر ـ رافيل ـ فى بداية حياته بالموسيقى والمؤلفين الأسبان ، وقد بدا هذا بوضوح فى مؤلفته (الرابسودية الأسبانية) وأوبرا (الساعة الأسبانية) ، (بوليرو) .

درس ـ رافيل ـ فى كونسيفاتوار باريس دراسة جادة منظمة وفاز بجائزة ـ روما ـ للتأليف الموسيقى ، وتضم أهم أعماله :

= أوبراتان ، باليه واحد .
= كونشرتو لليد اليسرى للبيانو والأوركسترا .
= موسيقى صالون ، وموسيقى بروجرامية للبيانو والأوركسترا .
= إفتتاحيات عديدة أشهرها (شهرزاد) .

==================================

٤١ ـ مانويل دى فالا (١٨٧٧ ـ ١٩٤٦)

==================================

بدأ ـ دى فالا De Falla ، دراسة الموسيقية فى أسبانيا بلده ، ثم سافر إلى باريس لاستكمالها ولما عاد إلى وطنه كتب أوبراه الشهيرة (الحياة قصيرة ـ La vida breve) ولما عرضت نال عنها جائزة أحسن أوبرا .

عاد ـ دى فالا ـ إلى باريس مرة أخرى ليواصل دراسته وإتصالاته الفنية بكبار المؤلفين الفرنسيين مثل (رافيل ، ديبوسى ، بول دوكاس) وغيرهم ، وفى عام ١٩١٩ ، بدأ يكتب للباليه حيث نجحت باليه (القبعة ذات الاركان الثلاثة) ثم (الحب الساحر) الباليه المشهورة جدا ، إلى جانب أعمال أخرى ناجحة جدا مثل : ثلاثة مؤلفات

من نوع ـ النوكتيرن ـ أهمها (ليالى فى حدائق أسبانيا) للبيانو والأوركسترا ، وكونشرتو للبيانو، وقد إستطاع بذلك أن يُلفت أنظار العالم إليه كمؤلف قومى أسبانى ، ساعده فى ذلك إلمامه الكامل بألحان بلاده الشعبية ودراسته الموسيقية العالية، ومن أشهر أعماله المسموعة فى العالم ـ رقصة النار ـ من باليه ـ الحب الساحر .

==============================

٤٢ ـ بيـــــــلا بارتـــــــوك (١٨٨١ ـ ١٩٤٥)

==

درس ـ بارتوك Bartok الموسيقى فى كونسيرفاتوار بودابست فى المجر، وعين وهو فى سن السادسة والعشرين أستاذا فى نفس المعهد، إلى جانب كونه عازف بيانو ماهر ومؤلف وباحث له أهميته فى حقل الموسيقى الشعبية والفلكلور، فقد جمع حوالى ٧٠٠٠ مقطوعة شعبية ورقصة وأغنية من رومانيا والمجر وتشيكوسلوفاكيا ، كما درس ـ الموسيقى العربية، وجمع ألحانا من المغرب وتونس ، وإشترك فى مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة عام ١٩٣٢ .

وقد تأثر ـ بارتوك ـ فى بداية حياته بالمؤلف ـ برامز ـ وفرانز ليست وفاجنر ، وإشتراوس ، وكلهم من أقطاب الرومانتيكية القومية والتأثيرية الحديثة ، وتوصف أعمال ـ بارتوك ـ بأنها حديثة وذات طابع شخصى مميز، إلى جانب إستنادها على الألحان القومية التى جمعها ودرسها وحللها بنفسه .

وقد كتب ـ بارتوك مؤلفات هامة شملت الأوبرات وأعمالا للكورال ، وكونشرتوات للبيانو والكمان والفيولا، ورباعيات وترية

ومؤلفات أوركسترالية مختلفة، وأعمال كثيرة للبيانو المنفرد، أهمها الأجزاء العديدة من المجموعة التعليمية التربوية للبيانو وهى سلسلة - ميكروكوزموس Microcosmos، وقد توجه فى أواخر حياته إلى أمريكا وإستقر بها، حيث توفى هناك عام ١٩٤٥ .

٤٣ - جـورج إينيـسكو (١٨٨١ - ١٩٥٥)

جورج إينيسكو Enescu هو رائد المدرسة القومية فى رومانيا، درس فى بلده منذ الصغر، ثم أرسل به إلى ڤيينا وباريس لاستكمال دراسته العالية، حيث كان عازفا ممتازا على كل من الكمان والبيانو، ثم رجع إلى بلده مؤلفا وعازفا وباحثا فى حقل الموسيقى الشعبية والفلكلور، حيث شارك - بارتوك - المجرى فى جولاته الدراسية داخل رومانيا لجمع تراثها الشعبى الموسيقى، وهو ما بدا واضحا بعد ذلك فى مؤلفاته ذات الطابع القومى والتى تضم العديد من النوعيات الموسيقية منها ما يلى :

= أوبرا - أوديب - التى إستخدم فيها أرباع الأتوان (Microton)
= ثلاثة رابسوديات رومانية للأوركسترا .
= سيمفونيتين ومتتابعات، وفانتازيا شعبية للأوركسترا .
= أعمال كثيرة متنوعة لموسيقى الصالون والبيانو .

٤٤ - إيـجـور إسترافنسكى (١٨٨٢ - ١٩٧١)

كانت والدة إسترافنسكى Stravinsky الصغير هى

أول من لقنته الدروس الأولى فى الموسيقى ، حيث كانت تعمل مغنية فى لينينجراد بروسيا ، ثم درس على يد - ريمسكى مورساكوف - وبعد ذلك إنتقل الى باريس حيث تجنس بالجنسية الفرنسية عام ١٩٣٤ ، ثم تنقل بين فرنسا وأمريكا حيث إستقر بها أخيرا وأصبح أمريكيا حتى توفى هناك فى عام ١٩٧١ .

كتب - إسترافنسكى - أعمالا كثيرة شهيرة للباليه ، منها (بتروشكا - طائر النار - قربان الربيع - الكروان) ، وتتميز أعماله بإستخدامه للتراكيب اللحنية والهارمونية الحديثة والايقاعات الشرقية الطابع ، إلى جانب ملامح من الموسيقى الأفريقية والآسيوية والأمريكية الزنجية ، كما أن له أسلوب خاص فى التوزيع الأوركسترالى ، وخصوصا فى أعماله للباليه ، محاولا إضفاء روح جديدة ودم جديد إلى موسيقاه .

وإلى جانب بالبهاته الكثيرة الهامة ، كتب أربعة من السيمفونيات ، وسبعة أوبرات وأوراتوريو ، وكونشرتوان للبيانو ، وآخران للكمان ، وكونشرتوات مزدوجة ، وأعمال كثيرة متنوعة .

٤٥ - سيرجى بروكوفييف (١٨٩١ - ١٩٥٣)

بدأ بروكوفييف Prokofieff دراسته الموسيقية وهو فى سن العاشرة ، وحصل على منحة مجانية للدراسة بكونسيرفاتوار مدينة لينينجراد فى روسيا ، حيث درس على يد المؤلف - ريمسكى كورساكوف - وفى أثناء الدراسة ألف أوبراتين ، ستة سوناتات للبيانو ومقطوعات

كثيرة متنوعة للبيانو ، نجحت عند نشرها نجاحا كبيرا ، خصوصا بعد أن قدمها بنفسه كعازف ممتاز للبيانو .

وبعد تخرجه ألف خمسة سيمفونيات وسبعة أوبرات ، وخمسة كونشرتات للبيانو وآخر للكمان وآخر للشيللو ، وقصائد سيمفونية ، ومؤلفات كثيرة من موسيقى الصالون وغيرها .

وتمتاز أعمال بروكوفيف باستخدامه التراكيب الهارمونية واللحنية والايقاعية المثيرة والمعبرة . ومن أشهر أعماله مقطوعة (بيتر والذئب) وهى قصة مصورة أوركستراليا للأطفال كتبها عام ١٩٣٥ .

==============================

٤٦ - اليوس هابا (١٨٩٣ - ١٩٧٣)

اليوس هابا Haba هو التشيكى الذى درس فى كونسرفتوار براج ، ثم أُوفد إلى فيينا وبرلين للدراسة فى معاهدها ، وهو يُعد أحد الخارجين على رومانتيكية القرن التاسع عشر ، فقد ركز جهوده للبحث عن مصادر جديدة للابداع الموسيقى ، وتعتمد دراساته على أبحاثه الهامة فى السلالم المحتوية على مسافات أقل من نصف تون Microton ، ذات الأصل الآسيوى والأفريقى والعربى ، وقد طبق نظرياته تلك على أهم أعماله وهى أوبراه (الأم) كما استخدم تلك السلالم فى موسيقى الصالون .

وقد أعد - هابا - لذلك الغرض آلات موسيقية خاصة صُمِّمت لهذا الغرض ، مثل البيانو الذى يحتوى على تلك الدرجات الصغيرة ، كما كتب كتابين يشرح فيهما طريقته ونظرياته تلك ، كما فاز فى عام ١٩٢١ بجائزة (مندلسون) للتأليف الموسيقى .

٤٧ ـ آرام خاتشادوريان (١٩٠٣ ـ ١٩٧٨)

خاتشادوريان Khatchatourian هو أحد أهم أقطاب الموسيقى القومية فى القرن العشرين ، وهو من أصل أرمينى، بدأ التأليف على أساس الألحان الشعبية الأرمينية والقوقازية الروسية فى مختلف الصيغ والنوعيات الموسيقية ، وفى عام ١٩٣٩ حصل على جائزة ستالين عن باليه (جايانيه ، سبراتاكوس) .

وقد كتب ـ خاتشادوريان ـ العديد من الموسيقى التصويرية للمسرحيات والأفلام الروسية ، إلى جانب كونشرتوات للبيانو والكمان والشيللو ، إشتهرت جميعها فى العالم بطابعها الفريد وألحانها التى تتميز بسمات خاصة به ، إلى جانب الصياغة الموسيقية والأوركسترالية الممتازة ، هذا فى مقطوعات عديدة للبيانو منها (البوم للمبتدئين) وفى عام ١٩٦٩ زار خاتشادوريان القاهرة وقاد أوركسترا القاهرة السيمفونى فى برنامج من أعماله .

---

٤٨ ـ بول هينديميث (١٨٩٥ ـ ١٩٦٣)

يعتبر ـ هينديميث Hindmith من أشهر المؤلفين الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الأولى ، وقد ولد من أبوين فقيرين فى فرانكفورت بالمانيا ، أحب الموسيقى والعزف على البيانو الذى ـ إتخذه منذ صغره مصدرا للرزق فى العزف بالملاهى الليلية ، وتقدم حتى أصبح عازفا مرموقا مع مداومة الدراسة الجدية ، وأصبح قائدا

للأوركسترات كذلك ، وأسس رباعى وترى كان يعزف فيه على الفيولا في الوقت الذى كان يدرس فى برلين الموسيقى والتأليف ، حتى عُيّن عام ١٩٢٢ مدرسا فيه ، ثم هاجر إلى إمريكا ليعمل مدرسا للتأليف فى جامعة (يل) حيث ألف كتابين فى التأليف الموسيقى ، حيث أنشأ مدرسة صيفية للتعليم الموسيقى محاولا فيها إحياء موسيقى القرون الوسطى بآلاتها القديمة ٠

الف ـ هينديميث ـ مجموعة من الفوجات (أنظر الصيغ الموسيقية) على نمط فيوجات ـ باخ ـ ولكن بالأساليب الحديثة فى التأليف ، وكتب مجموعات من الكتب والمؤلفات التى تحتوى على قطع للأطفال والمبتدئين ، ومجموعات للآلات الوترية لموسيقى الحجرة ، كما الف بين عامى ١٩٣٠ ، ١٩٤٠ بعض الأعمال الكبيرة كالأوبرات والباليه والسيمفونيات والكونشرتو ، وأعمال كثيرة جدا للبيانو من تنويعات وتوكاتا وسويت ومارشات وسوناتات وخلافه ، حيث كان البيانو هو آلته المفضلة حتى توفى عام ١٩٦٣ فى أمريكا ٠

===================================

٤٩ ـ كارل أورف (١٨٩٥ ـ)

===================================

كارل أورف Orff هو أحد المؤلفين الألمان موقد ذاع صيته كأحد المشاهير من الموسيقيين التربويين فى أوروبا ، خاصة فى موسيقى الطفل وما يجب أن يتعلمه عند بداية تعرفه على فن الموسيقى وقد إتجه إلى ميدان التربية الموسيقية بعد تخرجه من الأكاديمية الموسيقية بميونخ ، ومن خلال تجاربه فى حقل التعليم الموسيقى طبق

طريقته التي تعتمد على الايقاع الحركي كأساس للتعليم الموسيقى ،
وقد قدمت الاذاعة الألمانية عام ١٩٤٨ طريقته التي أطلق عليها اسم
" موسيقى الأطفال " وطُبعت مؤلفاته تلك في كتب تحت نفس الاسم لتُصبح
مرجعا في التربية الموسيقية ومنهجا إستخدِم في معظم أنحاء العالم،
كما أنشأ معهد " أورف " المتخصص في التربية الموسيقية على تلك
الطريقة ، حيث يُشرف عليه ـ أورف ـ بنفسه حتى الآن .

وتعتمد مؤلفاته التربوية على البيانو والآلات الايقاعية،
هذا إلى جانب أعماله الأخرى من موسيقى مسرحية وأعمال غنائية لأصوات
الكورال والأصوات الفردية ، أشهرها " كارمينا بورانا " للأصوات
والأوركسترا ، والتي تقوم على أشعار باللغة اللاتينية ،وأعمال أخرى
متنوعة .

---

٥٠ ـ ديميتري شوستاكوفيتش (١٩٠٦ ـ ١٩٧٥)

درس شوستاكوفيتش Shostakovitch في كونسرفاتوار
لينينجراد على يد كبار أساتذة المدرسة الروسية الحديثة ، ويُعتبر
في بلده فنانا من الدرجة الأولى لما قدمه من خدمات لبلاده ، حيث صور
أحداثها وشخصياتها في إنتاج موسيقي رفيع يعرفه العالم كله ،وهو يضم:
أوبراتين ، كونشرتو للبيانو ، وثمانية سيمفونيات ،
موسيقى للبالية وموسيقى بروجرامية أغلبها ذات موضوعات
قومية وطنية .

رواد الموسيقى السيمفونية والرفيعة فى مصر

١ - حسن رشيد (١٨٩٦ - ١٩٦٩)

حسن أحمد رشيد ، هو أحد الرواد الأوائل فى مجال الموسيقى الرفيعة العالمية ، ولد فى القاهرة عام ١٨٩٦، ونشأ فى بيئة فنية أدبية،ومن عائلة من كبار الأدباء مما ساعده على إظهار مواهبه فى هذا الجو الفنى ، تعلم عزف العود وحفظ الكثير من الموشحات والأدوار وهو فى الرابعة عشرة من عمره ، وأرسله أهله إلى إنجلترا ليحصل على البكالوريا ثم البكالوريوس ، فى الزراعة هناك ، وفى أثناء دراسته الجامعية درس الموسيقى أيضا ، وحصل على دبلوم الكلية الملكية للموسيقى وتخصص فى الغناء الأوبرالى والتأليف .

عاد إلى مصر عام ١٩١٨ وتزوج السيدة بهيجه صدقى التى تهوى الموسيقى،وأصبح منزلهما ملتقى لهواه الموسيقى والفنون ، حتى أنهما أنشآ محطة إذاعة أهلية تقدم الموسيقى والمحاضرات الثقافية والفنية بين عامى ٢٩ - ١٩٣٤ ، ومقرا للجمعية المصرية لهواة الموسيقى ، كما ترجموا بعض الأغانى العالمية الرفيعة إلى العربية وقدموها فى حفلات إشترك فيها (حسن رشيد) بالغناء، وعزف معه على البيانو زميليه أبو بكر خيرت ويوسف جريس .

وقام بتلحين بعض النصوص الشعرية إلى أغنيات رفيعة المستوى الفنى ، إلى جانب محاولة كتابة أوبرا مصرية صميمة هى (مصرع أنطونيو) من ثلاثة فصول على أساس مسرحية أحمد شوقى

الشعرية مصرع كليوباترا ، كما كتب أغنيات للأصوات المختلفة مثل : (عاش الوطن ، بلادى) وأغنيات أخرى للأطفال .

٢ - يوسف جريس (١٨٩٩ - ١٩٦١)

يوسف جريس ، يُعد من أوائل الموسيقيين المصريين الذين إتجهوا إلى التأليف الموسيقى السيمفونى وتأليف المقطوعات للبيانو بشكل علمى مدروس ، فى مقطوعات شاعرية وصفية رومانسية ، تعكس الروح العربية المصرية ، بالرغم من أنه لم يستمد ألحانه من مقطوعات شعبية أو فلكلورية مصرية كغيره من المؤلفين القوميين بل جاءت موسيقاه تعكس الروح المصرية العربية فى إنسيابها الغنائى الشجى ، ويستخدم إيقاعات راقصة متكررة تارة أو مُرسلة حرة أحيانا وهما العنصران اللذان يميزان الموسيقى المصرية والشرقية .

ولد - يوسف جريس - عام ١٨٩٩ وتوفى عام ١٩٦١ بالقاهرة ، وقد درس الموسيقى منذ صغره بجانب دراسته الثقافية العامة ، ثم درس الموسيقى الشرقية على يد - سامى الشوا ، منصور عوض - كما درس علوم التأليف الموسيقى على يد أساتذة أجانب فى مصر .

حصل عام ١٩٢٦ على ليسانس الحقوق ، ولكنه ترك مهنة المحاماة وتفرغ لهوايته ، حيث أتاحت له ظروفه المالية الميسرة الدراسة والتأليف الموسيقى ، وكرس لهوايته حياته حتى وفاته .

من مؤلفاته أعمال كثيرة للبيانو المنفرد والكمان ، والفلوت والشيللو مع البيانو ، وأغنيات رفيعة مع البيانو وأوبرا القدر (لم تكتمل) وقصائد سيمفونية منها :-

(مصر ، نحو دير فى الصحراء ، النيل والوردة ، أهرام الفراعنة) إلى جانب ثلاثة سيمفونيات ·

٣ ـ أبـــــو بكـــر خيـــرت (١٩١٠ ـ ١٩٦٣)

نشأ ـ أبو بكر خيرت ـ فى بيت مثقف كان بمثابة ندوة ـ للفنانين والأدباء والموسيقيين مثل ـ سيد درويش ، سامى الشوا وغيره ممن أشعلوا فى نفسه شعلة الفن ، فتعلم فى صغره عزف البيانو فـــى معهد تيجوان بجانب دراسته الثقافية وتخصص فى شبابه لدراسة الهندسة ولكنه درس التأليف الموسيقى إلى جانبها على يد أساتذة متخصصين فـى كـونسيرفاتوار باريس ·

وهكذا أصبح أبوبكر خيرت مهندسا بارعا أشرف على تصميم وبناء مدينة الفنون وقاعة سيد درويش وبنايات أخرى كثيرة ، إلـــى جانب كونه مؤلفا موسيقيا وعازنا قديرا للبيانو ، وكان يؤمن بالفـــن الشعبى المصرى والموسيقى المصرية إيمانا عميقا ويراها مصدرا لالهامه وإبداعه ، حيث أحب ـ سيد درويش ـ منذ صغره وإتخذ من ألحانه وألحان عمالقة الموسيقى المصرية أساسا لأعماله المتطورة على الشكل والمنهج العالمى ، كما فى (المتتالية الشعبية للأوركسترا) ·

وقد تأثر كثيرا فى أعماله فى بداية حياته الفنية بكـل مـن (موتسارت وبيتهوفن) وهو ما يتضح فى مؤلفته (كنشرتو للبيانو والأوركسترا) وسيمفونيته الأولى ، أما مقطوعاته الصغيرة للبيانو ، وأعماله الغنائية كطقطوقة (إيه العبارة) وموشح (لما بدى يتثنى)

ومقطوعة (ضراعة) للكورال والأوركسترا ، فقد تحرر فيها وظهر أسلوبه الشخصى المصرى بشكل واضح .

وتشمل مؤلفاته إلى جانب ذلك دراسات للبيانو وسوناتا ومؤلفات كثيرة لموسيقى الصالون ، وكونشرتو للبيانو والأوركسترا وإفتتاحية سيمفونية (ايزيس) وثلاثة سيمفونيات ومتتاليات .

٤ ـ عزيز الشوّان (١٩١٦ ـ)

عزيز الشوان ، يُعتبر من الجيل الثانى لرواد الموسيقى العالمية المصريين ، شبت هوايته للموسيقى منذ صغره ، فتعلم عزف الكمان فى التاسعة الى جانب العزف على الكلارينيت والكورنو بجانب دراسته العامة ، حيث حصل على دبلوم تجارى عام ١٩٣٥ ، ولاصابة فى يده ركز دراسته الموسيقية فى التأليف الموسيقى على يد أساتذة أجانب ، وبدأ يكتب أعمالا كثيرة من الرباعيات والأغانى والمارشات وفى المرحلة الثانية كتب أعمالا أوركسترالية وكورالية من الأوبرا والمتتابعات والقصيد السيمفونى والكنشرتو وغيرها ، ويمكن إجمالها فى التالى :

خواطر للكمان والبيانو ، روندو للشيللو والبيانو.
أرابيسك للبيانو .
فانتازيا للأوركسترا ، ثلاثة سيمفونيات.
كونشرتو للبيانو والأوركسترا ، متتابعة (أبوسمبل)
أوبرا (عنترة) ، أوبرا (أنس الوجود) .
غنائيتين للأصوات المفردة والكورال والأوركسترا .

٥ - حـــليم الضـــبع (١٩٢١ -)

ولد حليم الضبع عام ١٩٢١ ، من أسرة لها إهتمامات - أدبية وفنية ، درس البيانو بمعهد - شولتز - بالقاهرة بجانب منهج الدراسة العامة حتى تخرج من كلية الزراعة ، وفي عام ١٩٤٢ ، فــاز بجائزة العزف على البيانو .

وقد إشتهر بوضعه الموسيقى التصويرية للأفلام المصريـة ، حتى سافر عام ١٩٥٠ إلى الخارج لدراسة التأليف الموسيقي ، وحصل على الماجستير ليعمل أستاذ لعلم الأثنوميوكولوجي بجامعة (كنت) الأمريكية حتى اليوم ، وله دراسات في الموسيقى الشعبية المصريـــة والسودانية والأثيوبية ، ومؤلفات موسيقية متنوعة عديدة ، وهو مشهور بالخارج كمؤلف متميز أكثر من شهرته في مصر والعالم العربي .

٦ - جمـــال عبد الرحيـــم (١٩٢٤ - ١٩٨٩)

جمال عبد الرحيم من أسرة مثقفة لها إهتماماتها الفنية والأدبية ، وكان والده من علماء الموسيقى العربية ، وقد بدأت صلته بالموسيقى منذ الصغر ، في دراسات خاصة لعزف البيانو على يـــد الأساتذة الأجانب المقيمين بالقاهرة مثل - هيكمان ، تيجرمان - إلى جانب دراسته الثقافية العامة ، حيث تخرج من كلية الآداب قســم التاريخ ، وأوفد إلى ألمانيا ولكنه تفرغ لدراسة الموسيقى حتى حصل على دبلوم التأليف الموسيقى من أكاديمية فرايبورج عام ١٩٥٢ ، وعاد إلى مصر ليعمل في حقل التدريس في المعهد العالي للتربية الموسيقية

للبنين ، ثم نقل إلى أكاديمية الفنون أستاذا ورئيسا لقسم النظريات ثم وكيلا للكونسرفاتوار حتى خروجه للمعاش.

له مؤلفات عديدة لموسيقى الحجرة عزفت في معظم أنحاء العالم ولاقت تقديرا ونجاحا فنيا كبيرا ، وله مقطوعات كثيرة لآلة البيانو المنفرد، وأغاني عربية موزعة للكورال ، ومؤلفات غنائية للكورال والأوركسترا مثل (الصحوة) ، وموسيقى تصويرية للمسرح والسينما ، إلى جانب أعمال أوركسترالية رفيعة عديدة منها :

متتابعات للأوركسترا ، روندو بلدى للأوركسترا ، تنويعات على لحن مصرى ، القصيد السيمفونى (إيزيس) ، مارشات (أحمس والعبور) ، رابسودية وفانتازيا وسماعى ، باليهات منها (إيزيس وأوزوريس ، حسن ونعيمة) ... الخ .

وفى مؤلفات - جمال عبد الرحيم - يسعى إلى إبداع وفن مصرى صميم قومى متطور ، لا تفقد موسيقاه إحساسها اللحنى والمقامى والايقاعى المتميز ، فى لغة موسيقية تتبع الأساليب الفنية العالمية .

---

٧ - رفعت جرانة (١٩٢٤ -)

محمد رفعت جرانه ، يُعد أحد رواد الجيل الثانى من مؤلفى الموسيقى العالمية الرفيعة المصريين ، ولد بالقاهرة وبدأ دراسته الموسيقية فى سن العاشرة إلى جانب دراسته الثقافية العامة فى مراحل التعليم المختلفة ، وفيها تعلم أساسيات الموسيقى والبيانو والترومبيت وعلوم التأليف ، والتحق بالمعهد العالى للموسيقى

المسرحية عام ١٩٤٤ ، وتخرج ليعمل مدرسا للموسيقى وعازفا ومؤلفا وعازفا بأوركسترا الاذاعة المصرية ، وليعاود دراسة التأليف بشكل متقدم رفيع المستوى .

فى عام ١٩٥٩ ألف سيمفونيته الأولى، ولكنه لم يقتنع بها بعد ذلك ، ثم عمل قائدا لأوركسترا التلفزيون والفرقة الغنائية الاستعراضية ، ويؤلف الموسيقى التصويرية للأفلام والمسرحيات ، فى عام ١٩٦٠ كتب سيمفونية (٢٣ يوليو) ، (السيمفونية العربية) وكلها قائمة على ألحان شعبية مصرية وعربية ، وكتب (متتالية الصور) يعبر فيها عن زيارته لمعرض للفن التشكيلى ، كما كتب كونشرتو للشيللو وآخر للقانون ، كما كتب ستة قصائد سيمفونية هى : (بورسعيد ـ رحلة الى تشيكوسلوفاكيا ـ إنتصار السلام ـ النيل ـ السادس من أكتوبر ـ الحياة " لم تعزف بعد ")

==

من الاعلام فـــــــى

تاريخ الموسيقى العربيـــــــــة

أولا

اعـــلام الموسـيقى العربيــة المصـــرية

الحديثة والمعاصـــرة

من رواد وأعلام الموسيقى العـربية

١ - عـــبده الحامـــولي (١٨٤١ ـ ١٩٠١)

الحامولي هو زعيم مدرسة الغناء التقليدى التى إزدهـرت ما بين نهاية القرن التاسع عشر ، وبداية العشرين فى مصـر ، ولد فى طنطا عام ١٨٤١ لأحـد التجار ، وشأنه شأن أطفال جيله تعلم فى أحـــد الكتاتيب ليحفظ القرآن كاملا وهو صغير ، وبدأ يردد الأغانى وهو شــاب ويحفظ الموشحات الدينية والقصائد والمواويل التى يسمعها ، خصوصـا فى إحتفالات مولد السيد البدوى ، حتى تجلت رغبته فى الاتجاه إلى الفـن ، مما جعل والده يقاوم تلك الهواية الجارفة دون جدوى ، حتى هرب مـع شـقيقه وإنتقل من مكان إلى آخر حتى إستقر فى القاهرة ليعمل مغنيا فى أحد المقاهى بالازبكية ويتعلم ويحفظ الموشحات ، وأصول هذا الفن ، ثـم بدأ نجمـه يسـطع كمغنى شهير ، وإستقر ليكوّن لنفسـه تختا خاصا مكونا من أشهر عازفى عهده .

وكان (سى عبده كما كانوا يلقبونه) يتمتع بصوت رخيـــم عذب النبرات ، وافر الدرجات الصوتية مع حسن الذوق وبراعة الأداء ، ـ وما أن بلغت شهرته الخديوى إسماعيل ، حتى جعله مطربه الخاص وصحبـه إلى تركيا ، حيث أتيحت له فرصة الاستماع إلى منابع الموسيقى التركية ، ودراستها والالتقاء بأساتذتها ، ولما عاد إلى مصر إستحدث طابعا جديدا للأغنية المصرية خليطا بينها وبين الذوق التركى ، وإستحدث مقامات ، وإيقاعات جديدة لأول مرة فى مصر مثل الحجازكار ، حيث أقبل عليـــه الطرفين ، وكان بذلك عُرضة الى هجوم منتقديه من زملائه وإتهموه لذلك

بالخروج على التقاليد، حتى أثبت بجدارة سلامة ذوقه ليلتفوا حوله بعد ذلك ، وهكذا كان لعبده الحامولى فضل نقل الغناء من أماكن اللهو ومجالس الشراب الى البيوت والقصور، ووضع تقاليدا لآداب وحسن الاستماع ، كما كان يحاول انتقاء الكلمات الجيدة والمعانى التى تبعث روح الأمل والتفاؤل مبتعدا عن النواح والكآبة في الغناء وقد ساعد ذلك كبار الأدباء والشعراء من علية القوم من الوزراء ، ورجال الدين من كتابة النصوص له ليغنيها .

استعان الحامولى بألحان زملاؤه ومعاصروه وخصوصا محمد عثمان ، ليغنيها فى سهراته بصوته القوى الشجى مضيفا عليه من روحه وذوقه وفنه الكثير ، مرتجلا ما شاء له حتى تبدو لمستمعيه كأنها جديدة وتغنى لأول مرة .

وكان الحامولى صالحا تقيا ورعا كريما يغنى للأغنياء ويعطى للفقراء وكثيرا ما أحيى أفراحهم دون مقابل حتى توفاه الله.

٢ ـ الشيخ محمد عبد الرحيم ـ المسلوب (١٧٩٣ ـ ١٩٢٨)

كان الشيخ المسلوب معمرا فقد عاش ١٣٥ عاما ، كان فيها مطربا لامعا مشهورا له دور كبير فى عالم الغناء المصرى والعربى ، حيث لم تكن فى مصر حينئذ ألحان رفيعة مصرية خالصة ، بل هى تركية وحلبية الأصل ، إلى أن قدّم المسلوب ألحانا وضع بها الأساس الأول لصيغ الدور والموشح المصرى ، كما كان محل تقدير أهل السماع وأهل الصنعة واحترامهم ، فقد تتلمذ عليه الكثيرون من نجوم الطرب أمثال : عبده الحامولى ، محمد عثمان ، إبراهيم القبانى) ، كما أختير شيخا

ونقيبا لطائفة الفنانين ، ومن أهم أدواره

العفو ياسيد الملاح ، فى زمان الوصل ، ياحليوه يامسلينى ، البدر لاح فى سماه ، دلالك يا جميل أشكال ، ياللى أوصافك مليحة

ومن موشحاته : جل منشئ حسنك الفتاح ، رشيق القد حلو الجيد.

ويرجع الفضل للشيخ المسلوب فى أنه واضع أُسُس الدور بعد أن كان فى البداية مجرد أغنية ليس لها مرددون (كورس) ولا تتخلله أية جمل موسيقية آلية (لازمة) ، بل كان أول من صمم له التركيب والقالب الذى سار عليه بعد ذلك تلاميذه ، وهى الصيغة المعروفة حتى الآن . (أنظر الدور) .

٣ - محمد عثمان (١٨٥٥ - ١٩٠٠)

يُعد محمد عثمان من رواد التلحين فى مصر ، ومن أشهر مَن لحنوا الأدوار بطابعها المصرى الصميم ، وقد وُلد فى القاهرة عام ١٨٥٥ وكان والده مدرسا بجامع السلطان أبى العلاء ببولاق ، وحين إكتشف والده موهبته وهو صغير ، عهد به إلى أحد مشاهير عازفى العود فى ذلك الوقت وهو (عبد الله منسى) ليعلمه أصول الموسيقى والعزف .

وهكذا بدأ حياته الفنية مُغنيا فى تخت (محمد الرشيدى) يغنى الموشحات والأدوار الشائعة حتى لمع اسمه كمطرب له شخصيته وفنه، لذلك يرجع إليه الفضل فى تطوير (الدور) وتحديد ملامحه نهائيا ، بعد أن أدخل عليه الأجزاء الحوارية بين المطرب والكورس بشكل بديع وهو ما يسمى بالهنك .

وقد سافر محمد عثمان إلى تركيا فى رحلة فنية إستفاد منها كثيرا ، ولما رجع إستخدم لأول مرة فى مصر مقامات جديدة لم تكن مطروقة من قبل (الشوق افزا)، وكان يغنى الحانه بإسلوبه وله طابعه الخاص مضيفا إليها ما يتناسب مع إمكانياته الصوتية الواسعة، ولمحمد عثمان العديد من الموشحات والأدوار المشهورة حتى اليوم مثل

ملا الكاسات وسقانى	مقام راست	سماعى ثقيل
أتانى زمانى	"	مصمودى
هات أيها الساقى	هزام	سنكين

٤ ـ كامل الخلعى (١٨٧٠ ـ ١٩٣٨)

ولد ـ كامل الخلعى بالاسكندرية عام ١٨٧٠، وكان والده ـ ضابطا فى حامية الاسكندرية ، ولما إنتقل مع والده وهو صغير إلى القاهرة ألحقه بالمدارس الأميرية حيث تعلم وشغف بقراءة الكتب الأدبية والأشعار التى حفظ منها الكثير ، إلى جانب موهبته فى فن الخطوط وهى التى صارت مصدر رزقه الأساسى فيما بعد وهو شاب ، حتى ترك بيت أبيه وعاش بمفرده بعد وفاة أمه ومعاناته من زوجة أبيه ، حتى تقابل فى أحد جلسات الطرب مع الموسيقى الوافد من الشام الشيخ أبو خليل القبانى ، الذى إكتشف فيه الموهبة للغناء وحب الموسيقى، وعرض عليه السفر معه إلى الشام لمدة سنوات وهو فى سن السادسة والعشرين ، وتنقل بين دمشق وبغداد والأستانة فى تركيا ثم إكتسب فيها علما وأدبا وفنا ، ولما عاد إنضم إلى فرقة الشيخ سلامة

حجازى المسرحية، ضمن جوقة المنشدين لها حيث تأثر به كثيرا .

وقد ألف - الخلعى - كثيرا من نصوص الموشحات وبعض الأغانى التى لحنها، وغنى من كلماته أيضا بعض الملحنين مثل - داود حسنى - .

وتمتاز ألحان الخلعى - بالصياغة اللحنية الجيدة وحبكة تركيب جمل الألحان ، إلى جانب إستخدام الضروب والمقامات المتنوعة والانتقال فيما بينها فى سهولة ويسر ، وفى نفس الوقت يُعتبر من أوائل الفنانين الذين أرسوا أسس المسرح الغنائى المصرى بمشاركاته فيه والتى بلغت حوالى ٤٥ أوبريتا لمختلف الفرق المسرحية .

فى عام ١٩٠٦ ، سافر إلى إيطاليا وفرنسا ليدرس ويسمع ويتعلم أصول التأليف الموسيقى ، ولما عاد لحن نصوص الأوبرات ذات الشهرة العالمية بأسلوبه الخاص دون إقتباس أية من ألحانها الأولى.

ويُعد الخلعى أول من إتجه فى مصر إلى تأليف الكتب الدراسية العلمية الموسيقية ، فقد كتب ثلاثة مؤلفات تعد من أهم مصادر الموسيقى العربية وهى :

١ - الموسيقى الشرقى ٢ - الأغانى العصرية .

٣ - نيل الأمانى فى ضروب الأغانى .

وفيها تناول كل ما يهم دارسى وباحثى الموسيقى العربية، أودعها الكثير من مؤلفاته المشهورة وألحانه المسرحية والموشحات والأدوار الشهيرة ، حتى توفاه الله فى يونيو عام ١٩٢٨ .

---

٥ ـ الشيخ سلامة حجازى (١٨٥٢ ـ ١٩١٧)

سلامة حجازى ـ هو أهم رواد المسرح الغنائى العربى بلا منازع ، فقد تربع على عرش الانشاد والتمثيل حوالى ثلاثين عاما إمتدت حتى مطلع القرن العشرين .

ولد سلامه حجازى بالاسكندرية عام ١٨٥٢ ، وكان والده ملاحا كوّن ثروة ضيّعها أحد أصدقاؤه الذى تزوج بإمرأته بعد وفاته وهو ما أرغم الصبى على ترك منزله والعمل حلاقا ليعول نفسه .

وقد كان حفظه للقرآن وترتيله له فى صباه ، ما كان وراء حُبه للموسيقى والانشاد وهو ما إستهواه إلى تعلمها ، كما تعلم عزف السلامية ـ التى يستخدمها المنشدون فى حلقات الذكر والموالد ، ولكن صوته الشجى وموهبته الغنائية جعلته ينضم إلى مجموعات المنشدين ويشترك معهم فى الأداء حتى ذاع صيته كمنشد ، كما كان يؤذن للصلاة فى مسجد الأباصيرى حتى قوى صوته ، ثم إتجة إلى الغناء ، وبدأ يُحيى الليالى والأفراح مغنيا للأدوار والموشحات المشهورة ، ثم إتجه إلى التلحين كذلك .

فى عام ١٨٨٤ ، إنتقل إلى مجال المسرح وإنضم إلى جوقة (يوسف خياط) ليُغنى بين الفصول فى المسرحيات ، ثم إنضم إلى فرقة (سليمان قرداحى) وغنى على مسرح الأوبرا ، وبعدها كوّن فرقته المسرحية عام ١٨٨٩ مع إسكندر فرح ـ قدمت العديد من الروايات من تلحينه ، حتى تكونت فرقته الخاصة عام ١٩٠٥ ، ثم فرقة أخرى مع

(جورج أبيض) عام ١٩١٤ ، وقد بدأ محمد عبد الوهاب حياته الفنية مغنيا لقصائد سلامة حجازى ، الذى توفى عام ١٩١٧ .

٦ - داود حسنى (١٨٧٠ - ١٩٣٧)

داود حسنى - أحد رواد المسرح الغنائى العربى ، وأحد ملحنى الطقاطيق التى ذاعت وإنتشرت وغناها كل المصريين .

ولد بالقاهرة فى أغسطس عام ١٨٧٠ ، وتلقى علومه الأولى بمدرسة الفرير الفرنسية بالقاهرة ، ولكنه ترك الدراسة حبا للموسيقى والفنون ، وقد عاصر - داود حسنى - زعيمى الموسيقى والغناء - محمد عثمان وعبده الحامولى ، وتأثر بهما كثيرا خصوصا أسلوب محمد عثمان فى الأداء والتلحين .

وقد لحن - داود - الكثير من الأدوار ، كما لحن لأم كلثوم بعضا منها وشارك فى نهضة المسرح الغنائى بعشرات الأوبريتات منها :
(الفندورة - صباح - الليالى الملاح - معروف الاسكافى)
كما كان أول من وضع أسس الأعمال العربية الكبيرة كالأوبرات الكاملة حيث قدم روايات (شمشون ودليلة - ليلة مصرع كليوباترا) حتى توفى فى ديسمبر عام ١٩٣٧ .

٧ - سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣)

ولد - سيد درويش - بحى كوم الدكة بالاسكندرية فى مارس

عام ١٨٩٢ ، وكان والده نجارا ألحقه بالكُتّاب ليحفظ القرآن الكريم ليتنشأ نشأة دينية ، ولكن والده توفى وهو فى السابعة فاستكمل دراسته الدينية بالمعهد الدينى ، ولكن مع شغفه الشديد بسماع ألحان الموالد والتواشيح الدينية والقصائد وحفظها ، وقد إضطرته ظروفه القاسية إلى أن يَعمل وهو صغير فى المهن البسيطة، وأصبح من الحُداة الذين يغنون لزملائهم أثناء العمل ، حتى إستمع إليه أحد أصحاب الفرق التمثيلية التى كانت تعمل بالاسكندرية ، وعرض عليه الانضمام إلى فرقته، ثم سافر معه إلى الشام مرتين حيث تهيأت له الفرصة لتعلم فن الموسيقى على أحد مشاهير فنانى الشام ، وهو الملحن والمغنى (عثمان الموصلى) .

إتجه ـ سيد درويش ـ إلى التلحين ووضع طائفة من الأدوار والطقاطيق والموشحات والأغانى الشعبية ، وقد قدمه إلى جمهور الفن فى القاهرة الشيخ (سلامة حجازى عام ١٩١٥) وذلك فى وصلات غنائية بين فصول مسرحياته ، حتى عهد إليه (جورج ابيض) بوضع ألحان رواية (فيروز شاه) وغناها حامد مرسى ـ وهكذا إستطاع أن يلفت إليه أنظار أصحاب الفرق التمثيلية ليعهدوا إليه بتلحين بعض الأوبريتات مثل : نجيب الريحانى ، فرقة عكاشة ، منيرة المهدية ، على الكسار .

وقد تجاوب ـ سيد درويش ـ مع أحداث ثورة ١٩١٩ الشعبية وقدم العديد من الألحان الحماسية والثورية مستلهما ألحانها من روح الألحان الشعبية المصرية وألحان أهل الطوائف والحرف التى كان يختلط بها ، كما عبر عن مشاكلهم وأمنياتهم ، كما فى ألحان :

(الشيالين ـ الجرسونات ـ التومرجية ـ الموظفين ـ السقايين ..)

ومن أشهر أدواره : (يا فؤادى ليه بتعشق ، عواطفك أشهر من نار ، ضيعت مستقبل حياتى ، أنا هويت ، فى شرع مين قاضى الغرام)، أما أشهر موشحاته (منيتى عز إصطبارى ، صحت وجدا ، العذارى المائسات) ومن أشهر الطقاطيق التى لحنها سيد درويش (أهو دا اللى صار ، خفيف الروح بيتعاجب ، حرج عليه بابا) الخ.

وقد نقل سيد درويش الغناء الجيد من القصور وبيوت الأغنياء إلى جماهير الشعب العريقة ، وإهتم بعنصر التعبير الموسيقى ربطا بين الكلمة والنغمة ومعناها .

ومن أهم وأشهر أوبريتات ـ سيد درويش ـ عبد الرحمن الناصر ـ هدى ـ كلها يومين ـ الدرة اليتيمة ـ الهلال ـ العشرة الطيبة ـ شهرزاد ـ الباروكة .

---

٨ ـ الشيخ أبو العلا محمد (١٨٧٨ ـ ١٩٢٧)

يُعد ـ الشيخ أبو العلا محمد ـ من أعمدة الغناء المصرى فى الفترة بين نهاية القرن ١٩، وأوائل القرن العشرين ، فقد نشأ نشأة دينية حفظ فيها القرآن الكريم وجوده وهو بعد صغير ، ليبدأ حياته قارئا ، ثم إتجه إلى الغناء ليصبح أحد اللامعين فى تلك الفترة لذلك كان من القلائل الذين يجيدون فن الارتجال والمواويل والليالى ،متأثرا بشكل كبير بأسلوب ـ عبده الحامولى ـ هذا إلى جانب نبوغه فى التلحين وخصوصا القصائد الغنائية ، ومنه أخذ

نجوم الطرب من معاصريه ومَن بعدهم أصول الغناء وأدوا ألحانه التي سجلها بصوته على إسطوانات ، أو التي سجلوها هم من بعده ، وفي مقدمتهم أم كلثوم التي إعتبرته أستاذها الأول ، حيث إختصها بالعناية ، ومن تلك القصائد الشهيرة للشيخ أبو العلا محمد :

والله لا أستطيع صدك – غيرى على السلوان قادر .

أعانقها والنفس بعد مشوقة – وحقك أنت المنى والطلب .

أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعه – الصب تفضحه عيونه .

أمانا أيها القمر المطل .

=====================================

٩ – منيرة المهدية (١٨٨٥ – ١٩٦٧)

تربعت – منيرة المهدية – على عرش الغناء في مصر نحو عشرين عاما ، لقبت فيها (سلطانة الطرب) ، وقد تعلمت في مدرسة الراهبات بالزقازيق ، وإستهواها الغناء وهي طفلة فحفظت الأغاني والقصائد المعروفة والمتداولة ، وبدأت تغنيها في الحفلات ، ثم إنتقلت إلى القاهرة لتُغني في المقاهي بشارع عماد الدين ، إلى أن سمعها – سلامة حجازى – ليشجعها لتحفظ أغانيه وتؤديها بين فصول المسرحيات التي تقدمها فرقته والفرق المشهورة في ذلك الوقت .

وكونت – المهدية – فرقتها الخاصة لتقدم المسرحيات الغنائية والمترجمة مثل (كارمن – تاييس – **أدنا**) وأخرى مصرية مثل (الغندورة – كلها يومين – عروس الشرق) .

وكان مسرحها ملتقى للزعماء والكبارء في الوقت الذي لم

تتخلى فيه عن الأغنية والطقطوقة الفردية على التخت، وأشهرها :

أسمر ملك روحى - بمامـــــة حلـــوة

حود من هنا وتعالى - لآخر لحظة أدينى وياك

وقصيدة ، غيرى على السلوان قادر .

كما سجلت أشهر أدوار - سيد درويش - وألحانه وطقاطيقة على إسطوانات، كما قامت برحلات فنية إلى تركية والشام والعراق ، وحصلت على الكثير من الجوائز والأوسمة .

=====================================

١٠ - الشيخ يوسف المنيـــلاوى (١٨٥٠ - ١٩١١)

ولد بالقاهرة عام ١٨٥٠، وحفظ القرآن وعلم التجويد ، ولأنه كان جميل الصوت فقد تعلم الانشاد الدينى ليمارسة فترة، حتى أقنعه - عبده الحامولى - بتكوين تخت شرقى ليغنى الموشحات والأدوار وإندمج فى سلك المطربين مغنيا ألحان الحامولى ومحمد عثمان بدون أن ينقطع عن الانشاد الدينى فى المناسبات الدينية ، وقد سافـــر إلى الأستانة مغنيا للسلطان عبد الحميد ، ولما عاد إلى مصر ، سجل بعض الأسطوانات التى إنتشرت كثيرا ، وذلك فى عام ١٩٠٨ ، كما أنعم عليه السطان بنيشان ، وظل يمارس الفن إلى أن مات عام ١٩١١ ، بعد أن أصبح له لقب " سمع الملوك " .

=====================================

١١ ـ زكـــــريا أحـــمد (١٨٩٦ ـ ١٩٦١)

يُعد ـ زكريا أحمد ـ من رواد الموسيقى العربية فـــى حقل التلحين والأداء الجاد ، وقد تلقى علومه فى الأزهر الشريـــف بعد نشأته الدينية الخالصة ، ليبدأ حياته منشدا فى بطانه أشهر المنشدين فى عصره ، ومنذ عام ١٩٣٢ ، إتجه إلى التلحين وبدأ يعد الأغانى الخفيفة والطقاطيق ، التى نجحت وإشتهرت كثيرا وغناها لـه كبار المطربين والمطربات فى ذلك الوقت .

أما الخطوة الهامة فى حياته فكانت عندما إتجه إلـــى المسرح الغنائى ، فوضع الألحان لروايات عديدة لفرقة على الكسار عام ١٩٢٤ مثل : (دولة الحظ ـ الغول ـ ناظر الزراعة ـ أنوار ، ـ حكم الزمان ـ الكرنفال ـ آخر موضة ..الخ) ومسرحية (على بابا) لتوفيق الحكيم ، وأخرى لفرق عزيز عيد ، نجيب الريحانى ومنيرة المهدية وفاطمة رشدى ، وكانت آخر اعماله للمسرح أوبريت (يوم القيامة ، عزيزة ويونس) للمسرح القومى .

فى عام ١٩٣٠ ، تعرف على (أم كلثوم) ولحن لها حوالـــى ٦٠ أغنية ، أشهرها :
(أهل الهوى يا ليل ـ حبيب قلبى وافانى ـ الآهات ـ أنا فى إنتظارك ـ وآخرها هو صحيح الهوى غلاب) . كما لحن أيضا بعض الأدوار ، والموشحات سجلها بصوته .

ولأنه كان خفيف الظل ، فقد إبتكر لونا من الأغنية الجيدة تشبه المونولوج ، لحن فيه بعض الأغنيات ذات الطابع الهزلى الاجتماعى .

ا ساخر من كلمات صديقه ورفيقه ـ بيرم التونسى مثل :
(حتجنن ياريت يخواننا مرحتش لندن ـ ياهل المغنى دقيقة سكوت لله)
هذا إلى جانب الأغنيات الوطنية التى واكب بها الأحداث ، كما أن له جهوده الرائدة فى السينما ، فهو أول من لحن أغانى للأفلام عام ١٩٣٢ ، ومنها فيلم (أنشودة الفؤاد) وإشترك فيه كذلك بالتمثيل ، إلى جانب تلحين معظم أغنيات أفلام أم كلثوم .

١٢ ـ محمد القصبجى (١٨٨٢ ـ ١٩٦٦)

حفظ القصبجى القرآن الكريم وهو صغير بعد إتمامه سنين الدراسة الابتدائية ، ثم إلتحق بالأزهر وقضى به عامين درس خلالهما أصول الفقه والتوحيد والمنطق ، وكان والده معلمه الموسيقى الأول ، فقد كان مُنشدا وقارئا وعوادا وملحنا معروفا ، علّم إبنه أسرار هذا الفن ودقائقه ، حتى أتم الدراسة بمعهد المعلمين بعد تركه الأزهر حيث عُيّن عام ١٩١٤ مدرسا ، ولكنه إستقال ليتفرغ للموسيقى كليا .

إنضم القصبجى عام ١٩١٩ إلى تخت محمد العقاد الكبير ، الذى كان يُصاحب أشهر المطربين مثل (يوسف المنيلاوى ، سيد الصفطى أبو العلا محمد ، محمد السبع) ، وبعدها إتجه إلى التلحين ، فصاغ بعض الطقاطيق الشهيرة لمنيرة المهدية ، ثم إتجه إلى المسرح ليضع ألحان وموسيقى بعض الروايات لفرقة منيرة المهدية وفرقة الريحانى ،

فى عام ١٩٢٤ ، تعرف على أم كلثوم ، ولحن لها أكثر من ١٠٠ أغنية أولها قصيدة (إن حالى فى هواها عجب) وضع فيها شكلا

جديدا للقصيدة ، إلى جانب حوالى ١٠٠٠ أغنية لمختلف المطربين والمطربات ، أما آخر ألحانه لأم كلثوم فكان (رق الحبيب) الذى يُعتبر فتحا جديدا فى مجال التعبير الغنائى .

كما يُعد - القصبجي - من أشهر وأقدر من عزف العود فى مصر والعالم العربى ، ومنح وسام العلوم والفنون عام ١٩٦١ .

١٣ - رياض السنباطى (١٩٠٧ - ١٩٨٣)

أحد المخلصين للموسيقى العربية ، والذين حافظوا على أسسها وتقاليدها فى قالب جميل زاخر متطور ، فقد لحن الأدوار والأغانى والقصائد والطقاطيق ، لجميع المطربين والمطربات الذين عرفتهم الساحة المصرية والعربية من معاصريه .

ولد فى المنصورة وتربى فى بيئة فنية ، مصاحبا لوالده المطرب فى جميع حفلاته ، كما تعلم عزف العود وهو صغير ، وما أن بلغ الثانية عشرة حتى كان قد وصل إلى مرتبة عالية من الكمال الفنى ، إلى جانب دراسته العامة ليعمل بعد ذلك مدرسا للموسيقى بمدارس بلده المنصورة ، إلى أن رحل إلى القاهرة وراء طموحاته الواسعة .

فى عام ١٩٢٧ ، التحق بمعهد الموسيقى العربية (معهد فؤاد) ليتخرج منه ويعمل به مدرسا للعود ، وملحنا يخرج على الناس بأعذب الألحان ذات الطابع الشرقى الصميم ، وليبدأ تعاونه مع أم كلثوم وليكونا ثنائى لأعظم الألحان التى شدت بها ليغليا بها لُب العالم العربى كله إلى جانب ألحانه لمعظم كبار المطربين والمطربات .

١٤ – أم كلثـــــوم (١٨٩٦ – ١٩٧٥)

ولدت فى قرية بالسنبلاوين لأحد الشيوخ من منشدى القصائد الدينية والنبوية ، حفظت القرآن الكريم مع شقيقها فى كُتَّاب القرية وبدأت تُشارك أباها وأخاها الغناء والانشاد فى بيوت الأعيان بقـــرى ريف مصر ، مرتدية العِقال والكوفية مثل الفتيان ، ثم إنتقلت إلـــى عواصم المراكز والمديريات حينئذ بعد إنتشارها وشهرتها ، حتى لاقت الشيخ أبو العلا محمد عام ١٩١٦ ، الذى بدأ يدربها حتى إنتقلت إلـــى القاهرة ليتلقفها متعهدوا الحفلات ولتتوطد ملاتها بالبيوت العريقـــة وأخذ نجمها يلمع لتُنافس معاصريها مثل : منيرة المهدية ، ونعيمـــة المصرية وحياة صبرى وفاطمة سرى وملك وفتحية أحمد ... الخ .

ولكن أم كلثوم لم تنجرف فى تيار الأغنيات المسفة فى تلك الفترة التى أعقبت الحرب العالمية الأولى ، بل غنت قصائد الشيخ أبو العلا محمد ، وألحان احمد صبرى ، حتى إلتقى بها الشاعر أحمد رامى ليكتب لها أغانيها منذ عام ١٩٢٤ ، وفى عام ١٩٢٥ بدأت تُسجل أغانيها على أسطوانات ، وغيَّرت بطانتها وتختها لتضم إليها أقدر وأمهر العازفين والكورس من العاملين فى الحقل الموسيقى فى مصر .

فى عام ١٩٣٤ غنت أم كلثوم فى الاذاعة المصرية ، كمـــا غزت السينما المصرية بفيلمها (وداد) ثم أفلامها الخمس الأخـــرى وفى عام ١٩٣٧ ، بدأت حفلاتها المشهرية التى أصبحت تقليدا وعيدا كل شهر حتى أواخر أيامها ، أرست فيها تقاليد إحترام الفنان لنفســه واحترام الجماهير له .

غنت أم كلثوم القصائد الدينية والعاطفية والوطنية ، وغنت الطقاطيق والأغانى الطويلة ، وكانت هى المغنية الوحيدة فى العالم العربى ، وربما فى العالم كله التى تُحيى وحدها حفلا قد يمتد إلى أربعة أو خمس ساعات ، ونالت أم كلثوم إلى جانب حب وتقدير الملايين من الأجيال المختلفة ، تقديرا شعبيا ورسميا ، ومُنحت أوسمة ونياشين من مختلف الدول العربية ، ولُقبت بفنانة الشعب وسيدة الغناء العربى .

ثانيا - علماء العرب والموسيقى العربية في الحضارة الاسلامية القديمة

من الواجب أن نتناول بالحديث المختصر ، بعض من أعلام وفلاسفة وعلماء العرب ، الذين تناولوا في كتبهم وبحوثهم العلوم الموسيقية ، ووضعوا الكثير من النظريات العلمية التي لم يعرفها من قبلهم علماء الغرب ، بينما إعتمد الموسيقيون في أوروبا لقرون طويلة على هذه المؤلفات لتطوير موسيقاهم بشكل علمي وعملي وكان ذلك في الوقت الذي خبت فيه جذوة الحضارة العربية ، ولكن في أيامنا هذه ، لم يجد أحفادهم إلا أن يرجعوا إلى مخطوطات أجدادهم الافذاذ ، لكي يتعلموا منها من جديد ، ومن المؤسف أن آلاف من المخطوطات العربية التي الفها علماء العرب بالعربية واليونانية والفارسية واللاتينية ، في شتى العلوم والفنون ، تقبع في خزائن المتاحف والمكتبات في - برلين ولندن وباريس وغيرها - وكلها شاهدة على فضل العرب والاسلام على أوروبا والانسانية كلها .

١ - زرياب (٧٨٠ - ٨٥٢) م

هو أبو الحسن علي بن نافع ، ولد ونشأ في بغداد ودرس على إسحق الموصلي مطرب الخليفة العباسي الرشيد ، ثم إنتقل الى خلافة الأمويين في قرطبة بالاندلس ، فكان بذلك الموسيقي الوحيد الذي تنقل بين الخلافتين .

وقد سُمّي بـ زرياب ، نظرا لسواد لونه وحلاوة وطلاوة صوته ، تشبيها له بكروان أسود كان يُسمي الزرياب .

لم يكن زرياب عالما وفليسوفا وباحثا فى الموسيقى ، لكن كان لابتكاراته وإضافاته فى حقل آلة العود ، وفى التدريب وفى حقل التربية الموسيقية .

عندما رأى أستاذه إسحق الموصلى نبوغه ، خشى على مركزه فطلب منه الابتعاد عن دائرة الخلافة العباسية ، فذهب للاقامة فى القيروان بشمال أفريقيا ، حيث ذاع صيته واشتهر كعازف ومغنى على العود ببراعة ، ثم هاجر إلى قرطبة موطن الخلافة الاموية فى الأندلس ، وخصص له الخليفة مسكنا فاخرا ومعاشا كبيرا . أما أعظم أعماله الموسيقية فى الأندلس فقد كانت تحسيناته التى أضافها فى صناعة جسم العود الخشبى ، وفى إختيار نوعية المادة التى يُصنع منها أوتارة ، فقد جعل لكل وتر لون معين حسب مكانة فى الآلة ولون صوته ونوعية الوتر الذى صنعه من أمعاء حيوانات معينة بعد تجارب عديدة ، كما زاد عدد أوتار العود من أربعة أوتار إلى خمسة وذلك لتوسيع وزيادة المساحة الصوتية .

كان زرياب هو أول من إستبدل قطعة الخشب التى كانت تُستعمل فى نبر الأوتار ، بريشة النسر لأنها تتميز بالخفة والمرونة واللين بين الأصابع ، وهو ما يُطيل عُمر وسلامة الوتر مع كثرة الاستعمال .

أما مدرسة زرياب لتعليم فنون العزف والغناء ، فقد تميزت بأسلوب خاص فى إختيار طلابها بشكل علمى يُتّبع الآن فى أحدث مدارس التعليم الموسيقى والتدريب ، وهو يعتمد على قياس الموهبة الخاصة الطبيعية وقياس الأذن الموسيقية والصوت النقى القوى ، وقد إتبّع زرياب لتعليم وتحفيظ الألحان وأصول الغناء ما يلى :

١ ـ قراءة النص الشعرى أولا وإجادة نطقه وضبط إيقاع تفاعيله

وأداء اللحن بالنقر على الدف إيقاعيا .

ب- دراسة اللحن بشكله البسيط دون الحليات والزخارف اللحنية .

ج - ترديد اللحن بعد ذلك مُرصعا بالحليات اللحنية والجمالية لابراز التعابير والعواطف مما يؤدى إلى إتقان اللحن وأدائه في أحسن صورة .

وقد وَفَد على مدرسة زرياب في الأندلس (أسبانيا الآن) ، بعثات من دول أوروبا المختلفة يتعلمون فنون العزف والغناء والشعر وأساليب الحضارة ، ولم يكن زرياب موسيقيا فقط ، بل كان أيضا شاعرا ممتازا ، وعالما مجيدا من علماء الفلك والجغرافيا .

٢ - الكنـــــدى (٨٠٠ - ٨٧٩) م

الكندى هو ، أبويوسف يعقوب بن إسحق الكندى ، ينحدر من أسرة عريقة ، فقد كان أبوه وأجداده من حُكام الامارات فى الجزيرة العربية منذ الجاهلية ، ولأن حياته كانت يُحيطها الثراء والجاه ، فقد تفرغ منذ صغره لدراسة علوم الطب والهندسة والفلسفة والفلك ، كما تعلم وأجاد اللغات اليونانية والفارسية ، ترجم بها كثير من الثقافات اليونانية إلى العربية ، إلى جانب بحوثه فى العلوم المختلفة والفنون والفلسفة .

وقد كان الكندى سبَّاقا فى مجال الفنون على كل من سبقه من العرب والعجم وخصوصا فى الموسيقى ، وتُعتبر أبحاثه هى الأولى من نوعها فى تاريخ العرب والعالم ولا تزال مؤلفاته باقية ومتدارسة حتى الآن ، ومحفوظة فى أهم متاحف العالم الأوروبية ، هذا عدا ما

ضاع منها فى ثنايا التاريخ أو ما بقى منها دون أن تتأكد نسبتها إليه ومنها الكثير ، إلى جانب إنتاجه العلمى والأدبى الذى لم يسبقه إليه سواه من العرب ، فقد كانت مؤلفاته كلها تتمتع بأسلوب وطابع علمى عميق دقيق يُضارع أرقى البحوث العلمية الموسيقية التى عرفتها أوروبا على يد علمائها • وقد بلغت مؤلفات ـ الكندى ـ المعروفة ٢٤٠ كتابا ورسالة فى سبعة عشرة علما وتخصصا ، منها الكبير ومنها الصغير الذى لا يتعدى عشرة ورقات فقط •

وقد تحدث ـ الكندى ـ فى كتبه عن فن التأليف الموسيقى وعن (طبيعة الأصوات) مُستعينا فيها بإيضاحات بأمثلة على آلة العود ذات الأوتار الخمسة التى دعى إليه ، بينما كان فى الاستعمال أربعة أوتار فقط ، كما كان الكندى أول من سجل تقسيم السلم العربى الموسيقى إلى ١٢ نصف تون ، كما فى الموسيقى الأوروبية تماما ، كما أعطى لكل وتر فى العود إسما خاصا به ، وحدد كذلك لكل ½ تون من الاثنى عشرة نصف تون إسما هو عبارة عن حرف أبجدى ، مُبتدِأً بدرجة (لا) الغليظة ، محددا كذلك مقدار ذبذبة كل درجة منها تحديدا دقيقا حسب الأبعاد الطنينية بين كل منها ، وهو ما توصل إليه الغرب بعد ذلك بعدة قرون ، وأطلقوا عليه ـ السلم المعدل ـ وهو السلم الذى نَعرِفه الآن وتُضبط على أساسه الآلات الموسيقية خصوصا الثابتة منها مثل البيانو وآلات النفخ الخشبية والنحاسية •

ومن البديهى أن الدرجات ستتكرر بعد كل (ل) مبتدئة من الأوكتاف الأعلى وهكذا •

أبجدى { ا ـ ب . ج ـ د ـ هـ ـ و ـ ز ـ ح }

{ لا ـ سى b ـ سى ♮ ـ دو ـ رى b ـ رى ـ مى b ـ مى }

تابع ماقبله (ط - ى - ك - ل = ا) ← تبدا الاوكتاف
(فا - فا # - صول - صول # = لا) الأعلى

كما كتب - الكندى - بحوثا شيقة عن الموسيقى كفن تعبيرى تحس به الاذن وتتأثر به عواطف الانسان وأحاسيسه ، كما كتب مؤلفات أخرى عن الشخصيات الموسيقية التى عاصرها والتى سمع بها ممن سبقوه من مغنين وعازفين وملحنين ، إلى جانب بُحوثا أخرى عن الآلات الموسيقية المعاصرة له بشكل علمى دقيق ، توفى - الكندى فى بغداد عام ٨٧٩ م .

٣ - الفارابى (٨٧٤ - ٩٥٠) م

الفارابى هو ، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان ، ولد فى إقليم (فاراب) فى خراسان ، وكان من اسرة ذات جاه ، أرسلته فى صباه إلى بغداد معقل الثقافة والتحضر فى العصر العباسى ، وهناك سرعان ما أتم دراسته فى معاهدها ومجالس عُلمائها وتشبع من علومهم .

وقد سار الفارابى - فى حكمته وثقافته على نهج من سبقوه من علماء العرب والاغريق ، فبرع فى الطب والهندسة والفلك والفلسفة كما كان يجيد عددا من اللغات لم يصل إليه أحد من قبله ، فقد كان يتحدث اليونانية والتركية والفارسية والهندية ، كل ذلك بجانب تمكنه فى علوم وفنون الموسيقى .

وكما ضاعت معظم آثار علماء العرب العلمية والأدبية ، فقد ضاعت الكثير من مؤلفات - الفارابى - ولم يتبقى منها سوى (١٢) كتابا تنتشر الآن فى متاحف أوروبا المختلفة .... وأغلبها فى الفلسفة التى تميزت بها كتابات الفارابى .

ولأن الفارابى كان متأثرا فى كتبه عن الموسيقى بإتساع مداركه

العلمية والفلسفية ، لذا كانت مؤلفاته عنها بالغة العُمق ولا يفهمها إلا المتبحرون فى فن الموسيقى ٠

كتب الفارابى مؤلفات عديدة عن الموسيقى فُقِدت ولم يبقى منها إلا كتاب واحد شهير تُرجم إلى معظم لغات العالم الحية، يوجد مخطوطة الأصلى الآن فى ايطاليا هو كتاب (كتاب الموسيقى الكبير) وذلك بجانب اللغات التى تُرجم إليها فور تأليفه حينذاك ، أى منذ ألف عام كاليونانية واللاتينية ٠

وفى هذا الكتاب إستوفى الحديث عن نواحى فن الموسيقى بطريقة علمية بَذَّ فيها كل من قبله مثل :

(الأوزان الموسيقية ـ الآلات ـ أنواع الأنغام ـ توافق الأصوات)

كما تحدث عن الموسيقى فى كتب أخرى عن العلوم ، ولكن تضمنها فصولا ممتعة عن الموسيقى ، كما فى كتاب (إحصائية العلوم) ٠

والفارابى كموسيقى مبدع لم يُقلِّد أحدا ممن سبقوه ، فقد إبتكر آلة موسيقية وترية تُشبه القانون ، يستطيع العزف عليها بطريقة تُبكى أو تُضحك المستمع، والفارابى يُعد بذلك نورا ساطعا فى تاريخ الموسيقى العربية ، ما زالت كُتبه محل الدراسة والبحث فى شتى أنحاء العالم حتى الآن رغم قِلتها ، وقد مضى عليها من السنين قرابة الفعام ٠

٤ ـ أبو الفرج الأصفهانى
(٨٩٧ ـ ٩٦٢)

هو أبو الفرج على بن الحسين أبو الفرج الأصفهانى، ينتهى نَسبه إلى مروان آخر خُلفاء بنى أميه ، ولد فى أصفهان ولكنه تركها ورحل إلى بغداد وأصبح من أشهر أُدبائها وعلمائها فى كل العلوم ، أما

الموسيقى والغناء فكانا من هواياته وإهتماماته ، وكان حبه لهـا ولأهلها وصناعتها وطرائقها وشعرائها ومغنيها عظيما .

وقد طلب منه بعض أصدقائه أن يضع كتابا فى (١٠٠) مائة من الأغانى والأصوات المختارة ، فقام بتأليف الكتاب ، وذكر مع تلك المئة أغانى أخرى جَرَّة الحديث عنها ومناسبتها ومؤديها وشعرائهـا وملحنيها ، مع ذكر كيفية غنائها وشرح أسلوب أدائها والآلات المصاحبة .

كما جاء فى هذا الكتاب ذكر الاعلام والمشاهير الذيـن جرت على أيديهم أو عندهم أو منهم هذه الأغانى من خلفاء ووزراء ، وأمراء ومغنين وشعراء حسبما يقتضى المقام والمقال ، فكان هذا الكتاب جامعا شاملا لأكثر مشاهير الجاهلية والاسلام حتى تاريخـة .

وقد بلغ كتاب الأغانى للأصفهانى - عشرون جُزءا ، جمعه صاحبه فى حوالى خمسون عاما ، ومن الملاحظ أن الأسماء لم تُرتب وتُنظم أبجديا أو حرفيا أو زمنيا أو مكانيا ، وليس له موضوعات مفهرسـة أو مبوبة ، ولـكنه جار على غير ترتيب حسبما يجدر بيانه فى كـل مقام ، أى أنه ذِكر لكل أغنية وأخبارها وما يدور حولها وما يجـدر الاشارة إليه ، وتوفى الأصفهانى فى بغداد عام ٩٦٧ م .

٥ - إبـن سـينا (٩٨٠ - ١٠٣٢)

هو أبو على الحسين بن حسين بن عبد الله بن سينـا ، وُلد فى (نجارى) درس ونهل من كل العلوم والفنون ، وكان علمـا من أعلام زمانه فى الدين واللغة والفلسفة والرياضيات والمنطق وعلم النفس والأدب ، إلى جانب تفوقه العظيم فى الطب ، وعالما فذا فـى الموسيقى ، إجتذبت بحوثه فيها الأنظار لقيمتها العلمية والفنيـة .

كان بن سينا شيخ أطباء عصره ، ألف في الطب كتابا يُعتبر ذروة في تاريخ العلوم الطبية في العالم قرونا طويلة وحتى الآن ، وبجانب تبحره في كل تلك العلوم ، كان عالما في فنون الموسيقى والطرب ، وقد صنفته الكتب حينذاك بأنه الموسيقى الأول في الشرق والغرب على السواء ، رغم قلة الاتصال بين الشرق والغرب بسهولة في ذلك الوقت .

وتنحصر مؤلفات بن سينا الرئيسية عن الموسيقى في ثلاثة كتب أحدها بالفارسية والآخر بالعربية ، تُعتبر موسوعة شاملة ضمنها كل ما يتعلق بالموسيقى العربية .

أما أهم أبحاثه فقد كانت عن تعدد التصويت ، وبذلك كان إبن سينا ، أول عالم عربي يتحدث عن إمكانية سماع الصوت الرابع أو الصوت الخامس مع الصوت الأصلي في نفس الوقت ، ومن العجيب أن تجيء أبحاث إبن سينا عن تعدد التصويت في نفس الوقت الذي بدأت أوروبا في بحث نفس الموضوع على يد - جويدو داريزو - الذي توفي عام ١٠٥٠ م ، وإن كان أُسلوب كل منهم مختلفا في البحث ، الا أن الهدف كان واحدا .

ويؤكد الاستقلال في أبحاث إبن سينا أن العرب كانوا يستعملون عمليا في موسيقاهم أشكالا من أنواع تعدد التصويت (البوليفونية ، الهارمونية) في بعض أغانيهم ومعزوفاتهم ، بينما كانت أوروبا في أول طريق البحث والتجريب في هذا المجال .

كما ألف إبن سينا فصلا بعنوان (محاسن الالحان) أوضح في جزء منه أنواع تعدد التصويت ، وقسمها إلى اقسام محددة - حسب نوعية الصوت الثاني الذي يصاحب الصوت الأول ، وقد توصل في أبحاثه إلى تفضيلات في إستخدام الأصوات لم تعرفها أوروبا الا بعد عشرات السنين من بعده ، وفي جزء ثاني تحدث عن ما يخص محاسن

اللحن فى سير النغم مثل الترعيد (التذبذب) والابدال والتضعيف والتوصيل ، وهو ما لم يكن معروفا فى الموسيقى الأوروبية بعد ، وفى جزء آخر تحدث عن الايقاع وأنواعه وإمكانية استخدام أشكالا لا حصر لها منه ، ثم تحدث عن المزج بين الموسيقى والشعر من حيث التفاعيل والأوزان .

وفى موسوعته عن (الشفاء والنجاة) تحدث فى فصل منه عن الآلات الموسيقية وأنواعها الوترية والنفخ والايقاعية ، ثم بحثا مطولا عن آلة العود ، إفترض فيه نظريا ضرورة إضافة وتر خامس وهو ما سبقه إليه الفارابى - والكندى ، ولكن لم يُنفذ ذلك عمليا إلا عند زرياب فى الاندلس ، كما تناول مواضع الدساتين (أماكن العفق فى العود) على كل وتر واستخرجها بشكل رياضى دقيق .

ويُعد إبن سينا ، أكبر عُلماء العرب وعيخهم بانتاجه الفكرى والعلمى والفنى ، بل لقبه علماء أوروبا بأنه - أرسطو - العرب ، ولقبه العرب أنفسهم بمُعلّم الانسانية الثالث .

٧ - صفى الدين بن عبد المؤمن

صفى الدين عبد المؤمن الأرموى ، أحد علماء العرب الذين كان لهم أثارهم العلمية الهامة فى تاريخ الموسيقى ، وُلد فى بغداد فى أوائل القرن السابع الهجرى ، عُرف فى بغداد عالما وموسيقيا ومديرا لمكتبة المعتصم آخر الخلفاء العباسيين .

الف كتابين هامين فى الموسيقى هما :

كتاب الأدوار وهو يتكون من ١٥ فصلا عن النغم والدساتين والأبعاد والتأليف والأدوار والعود والطبقات والايقاع وتأثير

الأنغام والعزف .... الخ .

كتاب الشرفية وهو يتحدث عن النسب والابعاد الموسيقية فى التأليف فى خمسة فصول : قواعد الصوت ، الأبعاد ، الأجناس ، الأدوار ، الايقاع .

تم بحمد الله وتوفيقه .

أ . د / فتحى المنفاوى

الفهرست العام

الفصل الاول

الفصل الثانى

←

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الفصل السادس